Battista Guarini's 'Il pastor fido' in de Nederlandse dramatische literatuur

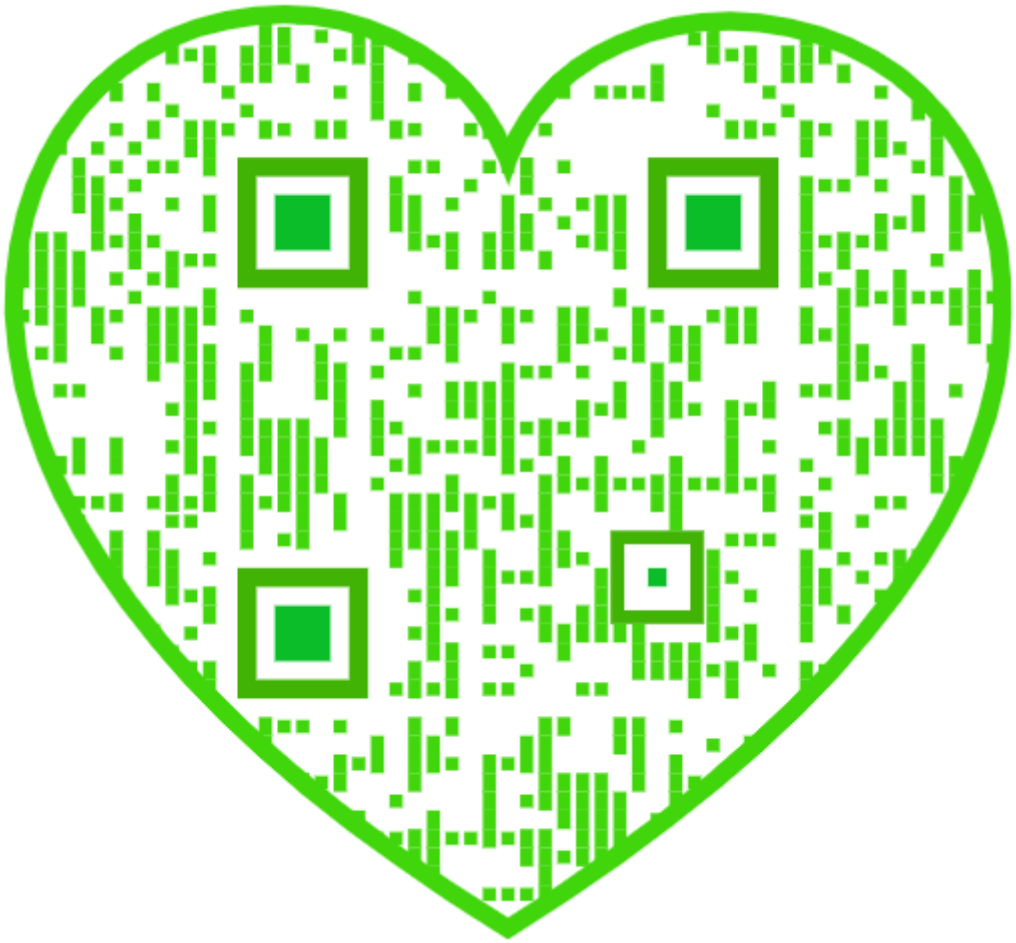
P.E.L. Verkuyl

bron
P.E.L. Verkuyl, *Battista Guarini's 'Il pastor fido' in de Nederlandse dramatische literatuur*. Van Gorcum & Comp. / Dr. H.J. Prakke & H.M.G. Prakke, Assen 1971

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/verk008batt01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



'Courtesy The British Museum London'.

Veelvuldig gebruikte afkortingen

PF	Il Pastor Fido
MNW	Middelnederlandsch Woordenboek
WNT	Woordenboek Nederlandse Taal
TNTL	Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde
NTg	De Nieuwe Taalgids

Verantwoording

Il Pastor Fido van Battista Guarini is een van die beroemde werken uit het verleden, welke nog slechts bij cultuurhistorisch geïnteresseerden bekend zijn, en dan veelal enkel bij name. Literatuurhistorici onder hen noemen het spel meestal in één adem met Torquato Tasso's *Aminta*. Zijn zij gespecialiseerd in de 17e-eeuwse letteren van een of meer der Westeuropese landen, dan weten zij dat het destijds bijzondere faam genoten heeft en op verschillende toneelstukken invloed heeft uitgeoefend. Neerlandici tenslotte lezen in hun handboeken dat Hooft bij het schrijven van *Granida,* en Vondel voor zijn *Leeuwendalers* gebruik gemaakt hebben van Guarini's pastorale spel; een enkeling onder hen herinnert zich dat Huygens er in zijn jonge jaren enige fragmenten uit vertaald heeft. Verder reikt hun kennis veelal niet.

Wil men zich wat nader informeren over de aard van het pastorale drama van Guarini, en over de doorwerking ervan in de Nederlandse letteren, dan vindt men in studies over de twee zojuist genoemde Nederlandse spelen enige gegevens. Betrouwbare mededelingen over de faam die de *Pastor Fido* heeft genoten, en over de wijze waarop hier te lande de kennismaking met het spel tot stand kon komen anders dan door lectuur in het origineel - slechts mogelijk voor een kleine groep die het Italiaans voldoende beheerste - zijn echter niet gemakkelijk te vinden. In Nederlandse studies wordt zelden méér gezegd dan dat Guarini's werk een van de meest herdrukte en vertaalde spelen uit het eind van de zestiende eeuw is geweest; een enkele maal wordt een vertaling met name genoemd.

Informatie over de *Pastor Fido,* die zich niet beperkt tot een schematische inhoudsweergave van het stuk en enkele opmerkingen over de bekendheid ervan, moet men zoeken in monografieën. Die voeren de lezer meestal ver van huis: hetzij naar het Franse, Spaanse, Duitse of Engelse taalgebied, hetzij naar Guarini's vaderland.

Het doel van deze studie nu is tweeledig. Allereerst wil zij de Nederlandse lezer zo goed mogelijk kennis doen maken met het beroemde, vaak genoemde spel van Guarini. Daartoe werd deel I geschreven.

Het tweede doel is diezelfde lezer vertrouwd te maken met Nederlandstalige dramatische literatuur uit het tijdperk van Renaissance en Klassicisme die nauw, wat losser, of van oppervlakkig tot vluchtig met de *Pastor Fido* gelieerd is. Dit gebeurt door een min of meer uitvoerige bespreking van de mij bekende vertalingen en bewerkingen van Guarini's spel, alsmede van de toneelstukken waarvan terecht of ten onrechte beweerd is dat zij structurele invloed van de *Pastor Fido* hebben ondergaan. Als een soort toegift worden de fragmenten uit dit spel besproken, die Huygens - in het kader van een plan om samen met anderen tot een volledige en voorbeeldige vertaling te komen - in het Nederlands overzette. Dit alles vindt men in deel II. De inhoud ervan zou kunnen worden gekarakteriseerd als een gedeelte van het materiaal (alleen het 'dramatische'!) voor het 'Nederlandse' hoofdstuk van een (ongetwijfeld in teamwork) nog te schrijven boek, waarover de meest recente editeur van Guarini's spel spreekt. Deze, L. Fassò, schrijft in de *Introduzione* tot de *Opere di Battista Guarini* - waarvan *Il Pastor Fido* het hoofdbestanddeel uitmaakt -: *Sulla fortuna europea del Pastor Fido, che fu vasta e profonda, e gareggiò con quella dell' Aminta* (*che forse superò*), *ci sarebbe da scrivere un bel libro*. De hier gesignaleerde omvang en diepgang van de Europese *fortuna* van Guarini's pastorale spel wordt in het vervolg van de *Introduzione* enigermate toegelicht door enkele gegevens, die ik hier wil vermelden ter verklaring van de beperkte opzet van mijn studie. Fassò stelt vast dat de bekende *editio definitiva* van de *Pastor Fido* uit 1602 (dat is 13 jaar na de *editio princeps*), reeds de 20e druk is. In de loop van de zeventiende eeuw werd de tekst nog een veertigtal keren herdrukt. Ook in de achttiende eeuw zagen nog een veertig drukken van de Italiaanse tekst het licht. In 1886 telde Rossi in een toen reeds incomplete lijst 113 Italiaanse edities en 64 vertalingen. Een en ander maakt ons duidelijk dat de verbreiding van Guarini's tekst in het origineel en in vertaling immens moet zijn geweest. Men mag verwachten dat de bekendheid en de vertrouwdheid met de *Pastor Fido* eveneens uitermate groot waren. Het is dan ook letterlijk en figuurlijk onbegonnen werk in àlle genre's en op àlle terreinen van een Westeuropese literatuur de sporen van de *Pastor Fido* na te gaan en van zo'n speurtocht verslag uit te brengen.

Op grond van deze overweging heb ik mijn terrein van onderzoek beperkt. Ik breng slechts toneelstukken ter sprake; bovendien alleen die welke vertalingen of bewerkingen mogen heten, alsmede die welke structurele invloed van de *Pastor Fido* hebben ondergaan of waarvan dit verondersteld is. Eigenlijk kan men slechts met betrekking tot deze laatste categorie spreken van een studie van de invloed die door de *Pastor Fido* in de Nederlandse literatuur is uitgeoefend. De behandeling van de vertalingen en bewerkingen is veeleer een studie van de wegen waarlangs de *Pastor Fido* het Nederlandse cultuurgebied heeft bereikt.

De aanleg van dit wegennet blijkt plaats te hebben gevonden vanaf de vroegste jaren van de 17e eeuw, een decennium na het verschijnen van de *Pastor Fido,* tot halverwege de dertiger jaren van de 18e eeuw: om precies te zijn tot 1735. De chronologische beperking werd mij derhalve opgelegd door de zelfgekozen omgrenzing van mijn werkterrein.

De opzet van dit boek hangt vanzelfsprekend nauw samen met mijn doelstellingen. De indeling behoeft dan ook weinig toelichting. Deel I vindt zijn zwaartepunt in Hoofdstuk II dat een uitgebreid inhoudsoverzicht van het spel geeft: zo kan men Guarini's stuk ook zonder beheersing van het Italiaans leren kennen voor zover het de opbouw, ‘enscenering’ en karakteristieke spel-details betreft. De lyrische en epische kwaliteiten ervan - in lyrische zang-en-dans-passages, in bodeverhalen, in vertellingen van voorvallen uit het verleden, in Koren - kunnen zó natuurlijk geen reliëf krijgen; kennis dáárvan valt slechts via lectuur of aanhoren van de originele tekst te verwerven. Aan dit hoofdstuk gaat een poging vooraf de lezer enigszins vertrouwd te maken met het pastorale drama in Italië, waarvan de *Pastor Fido* een - zij het zeer eigen-aardig - specimen is. Ontstaan, ontwikkeling, aard en geschiedenis van de pastorale dramatiek worden in deze inleiding beschreven, waarbij ik steeds het oog heb gehouden op het eindprodukt van die ontwikkeling: Guarini's spel. Het derde hoofdstuk belicht de *Pastor Fido* met de ‘schijnwerpers’, enerzijds van de theoretische strijd die erom gevoerd is in de late 16e en de prille 17e eeuw, anderzijds van de theoretische beschouwingen die men er in de loop van de 20e eeuw aan heeft gewijd. Is men met het spel aldus zo goed mogelijk vertrouwd geraakt, dan kan men - als overgang van dit deel naar het volgende - in Hoofdstuk IV een indruk krijgen van zijn Europese faam. Ik schets daar in grote lijnen de achtergrond van vertalingen in het Frans, Spaans, Engels, Latijn en Duits, waartegen men dan het Nederlandse aandeel in de vertalende belangstelling voor Guarini's spel dient te zien.

Deel II is chronologisch van opzet wat de vertalingen en bewerkingen betreft. Na de bespreking van het tiental stukken dat tot deze categorie moet worden gerekend, komen in een elfde hoofdstuk de spelen aan de orde waarvan terecht of ten onrechte is gezegd dat zij onder (structurele) invloed staan van de *Pastor Fido*. Het twaalfde hoofdstuk bevat als ‘toegift’ de bespreking van Huygens' Guarinifragmenten. Een samenvattend en concluderend hoofdstuk XIII vormt de logische afsluiting van het tweede deel.

Een enkel woord tenslotte over de grote omvang van Hoofdstuk I van het tweede deel. Daarin wordt Theodore Rodenburgh's *Anna Rodenbvrghs Trouwen Batavier* besproken, het eerste Nederlandse spel dat nauw gelieerd is met de *Pastor Fido*. Dat dit stuk zoveel ruimte toebedeeld heeft gekregen vindt zijn oorzaak en rechtvaardiging in

verschillende overwegingen. Allereerst de overweging dat er tot op heden nog nauwelijks iets geschreven is over dit thans - althans bij name! - nog meest bekende spel van Rodenburgh. Die bekendheid hangt samen met de relatie *Trouwen Batavier - Leeuwendalers*: Vondel heeft voor zijn spel enkele namen ontleend aan het stuk van Rodenburgh. Studies over de *Leeuwendalers* vermelden alle dit gegeven, en vaak vindt men naar aanleiding daarvan een of andere omschrijving van de *Trouwen Batavier*, die het verband met de *Pastor Fido* ter sprake brengt. Maar hoe die relatie precies ligt, komt men uit die terloopse opmerkingen niet te weten. In de tweede plaats blijkt Rodenburgh's spel het eerste toneelstuk in het Nederlands, dat een bewerking van Guarini's spel moet heten. Het is een opmerkelijk vroeg blijk van belangstelling voor de *Pastor Fido*. Het is - derde overweging - bovendien een merkwaardige bewerking met een zeer speciale doelstelling, die resulteert in een soort spel waarvan enkele jaren later Hooft op hoger niveau een proeve gaf met zijn *Granida* (overigens zonder dat er sprake is van enige emulatie met de (toen nog ongedrukte) *Trouwen Batavier*). Vierde en laatste overweging: de *Trouwen Batavier*, een vroeg-zeventiende-eeuwse bewerking van een formeel als voorbeeldig geconcipieerd en geschreven nieuw specimen dramatiek, verdient ook dáárom de volle aandacht. Rodenburgh's spel staat chronologisch aan het begin van wat men ook in Nederland kan karakteriseren als de *formation de la doctrine classique* voor het toneel. Anders gezegd: de *Trouwen Batavier* is een van de eerste spelen in ons land die kans maken een bijdrage te kunnen leveren voor de wordingsgeschiedenis van het ernstige klassieke drama uit de Renaissanceperiode in Nederland, omdat de *Trouwen Batavier* 'uitgaat' van een formeel-exemplarisch spel uit het land waar bijvoorbeeld de eis der drie eenheden al een kwart eeuw tevoren was geformuleerd. - Tenslotte werd de omvang van het hoofdstuk over de *Trouwen Batavier* mede bepaald door de vele problemen waarvoor niet alleen de tekst maar ook het voorwerk ons stellen en die ik, naar ik meende, niet terzijde kon laten liggen.

Deel I

Inleiding

In december 1589 verschijnt de eerste druk van *Il Pastor Fido. Tragicomedia pastorale di Battista Guarini dedicata al Ser.^{mo} D. Carlo Emanuele duca di Savoia etc. nelle Reali Nozze di S.A. con la Ser.^{ma} Infante D. Caterina d'Austria. Venezia*, *Bonfadino 1590*[1].

Deze uitgave vormt het sluitstuk van een activiteit die een achttal jaren in beslag heeft genomen: vanaf de eerste opzet van zijn spel in 1581, heeft Guarini (1538-1612) telkens weer in zijn drama uitbreidingen en verbeteringen aangebracht. De een-en-vijftig-jarige auteur vestigt met dit boekwerk zijn faam als pastorale dramaturg. Geen van zijn andere werken, waaronder een bundel lyrische poëzie, een comedie, en enkele proza-werken (o.a. een verhandeling over het ambt van secretaris, en enkele literair-theoretische geschriften) heeft Guarini zo'n roem bezorgd. In de letterkundige handboeken van de laatste anderhalve eeuw dankt hij zijn vermelding alleen aan zijn pastorale toneelstuk *Il Pastor Fido* (in het vervolg aangeduid als PF) dat het eindpunt blijkt in de ontwikkeling van het herdersdrama in Italië.

In snel tempo gaan vanaf 1590 de herdrukken van de PF, sommige lichtelijk gewijzigd en/of aangevuld, in Italië en elders verschijnen. Vanaf 1593 vinden ook vertalingen hun weg door het cultuurgebied van voornamelijk West-Europa. Men zet zich tot navolging. De roem van Guarini's spel verbreidt zich wijd en zijd[2]. Tot in de eerste helft van de negentiende eeuw worden telkens weer nieuwe vertalingen gemaakt. Zo kunnen de lezers - immers, het spel blijkt alras vooral

1 Rossi, V., *Battista Guarini ed Il Pastor Fido. Studio biografico-critico con documenti inediti*. Torino, 1886, blz. 188. In het vervolg aangehaald als Rossi, *Guarini ed Il PF*. Rossi's boek bestaat uit twee delen in één band. Het eerste deel (blz. 5-160) behandelt in 18 hoofdstukken Guarini's leven. Deel Twee (161-267) bevat in 6 hoofdstukken een studie over Guarini's pastorale drama, de opvoeringen ervan, de strijd erover, en notities over navolgingen ervan.

2 Rossi, V., *Guarini ed Il PF*, Deel II, Hfdst. V, meldt als bewijzen voor die roem allusies op of expliciete vermeldingen van PF in het werk van o.m.G.N. Eritreo (= G.V. Rossi), D. Bouhours, G.V. Gravina, A.W. Schlegel.
Marsan, J., *La Pastorale Dramatique en France à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle*. Paris, 1905, blz. 155, noemt o.m.P. Duodo, en op blz. 42 Voltaire. Dit werk wordt in het vervolg aangehaald als Marsan, *La Pastorale Dramatique*.

als lees-drama[3] geapprecieerd te worden - kennis blijven nemen van de lotgevallen van de trouwe herder Mirtillo en zijn Amarilli, van Silvio en Dorinda, van Corisca en de Satyr. Zo kan men blijven genieten van de staalkaart van (literaire) kunstvormen die de PF óók is: van de uitvoerige monologen; van de dialogen vol *meraviglia*-wekkende vergelijkingen, ingenieuze woordspelingen en 'diepzinnige' gedachten; van de koorgedeelten die aan het einde van elk bedrijf, het vijfde uitgezonderd, commentaar leveren op en theorieën ontvouwen naar aanleiding van het vertoonde of betoogde; en van de welluidende formulering, enkele malen zelfs gecombineerd met muziek en dans.

Ik wil in deze studie nagaan langs welke wegen Guarini's pastorale spel zich in het Nederlandse taalgebied heeft verspreid; wat, ook voor Nederlanders die het Italiaans niet voldoende beheersten om Guarini's werk in de oorspronkelijke versie te kunnen lezen, het aantrekkelijke of interessante van deze *tragicomedia pastorale* is geweest; in hoeverre de vertalingen en bewerkingen in het Nederlands de lezers of toeschouwers in staat stelden een juist beeld te krijgen van het roemruchte spel; en wanneer en waarom het stuk tenslotte in die mate uit de belangstellingssfeer is geraakt dat vertalingen of adaptaties ophielden te verschijnen.

Het is daartoe noodzakelijk het stuk van Guarini zo goed mogelijk te leren kennen. Ik zal dan ook eerst in het kort de opkomst, de ontwikkeling en de geschiedenis van het Italiaanse pastorale drama schetsen, aan de hand van enkele, voornamelijk Italiaanse onderzoekers. Dan volgt in een tweede hoofdstuk een samenvattend inhoudsoverzicht van de PF, met summier commentaar waar dat m.i. noodzakelijk of wenselijk is[4]. Guarini's spel heb ik bestudeerd in de uitgave in *Opere* di Battista Guarini a cura di Luigi Fassò (Classici Italiani, collezione diretta da Ferdinando Veri, Volume quarantesimo sesto della collezione) [Torino, 1950], blz. 31-261. En tenslotte zal ik, in hoofdstuk III, trachten de wezensaspecten van deze befaamde *tragicomedia pastorale* te belichten, voor zover die duidelijk zijn geworden in de loop van de eeuwen waarin de PF onderwerp van studie is geweest.

3 Vgl. het slot van Guarini's *Compendio* [een samenvatting van Guarini's verdedigende geschriften in de strijd rond zijn *tragicomedia pastorale;* zie beneden, blz. 99-100] (pag. 287) waar de auteur, met een verwijzing naar Aristoteles, nadrukkelijk verklaart dat zijn spel niet alleen voor vertoning, maar ook voor lectuur is bestemd.

4 Ik heb gemeend een vrij gedetailleerd overzicht te moeten geven, omdat een vertaling van de PF in modern Nederlands niet bestaat en een der vroegere vertalingen betrekkelijk moeilijk valt te raadplegen. De laatste integrale en originele vertaling is die van David de Potter Lodowycks Soon uit 1650 (cfr. Bijlage I op blz. 502 van deze studie, nr. 15), voor het laatst herdrukt in 1696.
De meest recente vertaling in een moderne taal is de Duitse van Merbach (cfr. blz. 122 hierná) uit 1846.
In 1963 en in 1965 verschenen twee becommentarieerde herdrukken van Sir Richard Fanshawe's Engelse vertaling, die haar eerste druk beleefde in 1647 (cfr., blz. 119 van dit boek).

Hoofdstuk I
Het pastorale drama in Italië

I Opkomst en ontwikkeling

1. Voorgeschiedenis tot de eerste opvoeringen

A. Van ε□δ□λλιον tot ecloga

De kiem van het pastorale toneelstuk, zoals dat in Italië in de loop van de zestiende eeuw tot volle ontplooiing komt, ligt in het Griekse εἰδύλλιον. Met deze verkleiningsvorm van het woord εἶδος (= vorm) werd in de Oudheid een lyrisch of episch-lyrisch gedicht aangeduid, waarvan het meest opvallend vormkenmerk de geringe omvang was. Het εἰδύλλιον is een schepping van Theocritus, een hellenistische dichter (3e eeuw vóór Christus)[5]. De ποιητής van dit soort gedichten was geboortig van Syracuse, het cultuurcentrum bij uitstek van Sicilië. Met de Griekse koloniën in Zuid-Italië en Sparta maakte het driehoekige eiland aan de voet van Italië's laars deel uit van het Dorisch taalgebied. Syracuse blijkt een literaire traditie te bezitten die al geruime tijd vóór Theocritus' tijd ingezet was. In het verband van deze studie is het zinvol enkele figuren uit die traditie te memoreren. Epichármus (tweede helft van de 6e eeuw vóór Christus) maakte tijdens zijn leven de stad voor enige tijd tot het centrum van een bloeiende toneelkunst. Hij schreef namelijk literair verantwoorde Dorische comedies in een Dorisch dat vermengd is met Italische dialectvormen. Sommige van deze blijspelen kunnen betiteld worden als typencomedies, andere als mythologische parodieën. Met deze Dorische comedie staat in verband een literaire vorm die ruim een eeuw later door Sophron (ongeveer 450 vóór Christus) werd geschapen. De naam van die vorm luidt μῖμος. Het karakteristieke er van is dat er scènes

5 Koster, W.J.W., *Griekse Poëzie tot de tijd van Justinianus*. Haarlem, 1952, blz. 190-193.
The Greek Bucolic Poets, ed. J.M. Edmonds, 7th. revised ed., London enz., 1960, Inleiding.

uit het dagelijkse leven in worden nagebootst, maar - anders dan in Epichármus' werk - niet in dramatische vorm. Sophron schrijft in het episch genre, met veel dialogen en monologen.

Het zijn nu enkele *mimen* van Sophron die door Theocritus tot voorbeeld zijn genomen voor twee van zijn *Idyllen*, de tweede en de vijftiende. Deze twee worden tot de mooiste gedichten uit de Griekse literatuur gerekend. In beide speelt de handeling zich af in de stad. Daardoor onderscheiden zich *Idylle II* en *XV* van de overige gedichten uit de reeks van dertig. In die andere *Idyllen* legt de auteur zich toe op het min of meer gestileerd weergeven van het dagelijks leven van koeherders. De Griekse benaming van dergelijke herders luidt βουκόλοι. Als men poëzie die betrekking heeft op dergelijke βουκό 'bucolisch' noemt, kan geconstateerd worden, dat Theocritus de μῖμοι differentieert in *idyllen* die met recht *bucolisch* genoemd mogen worden, en in *idyllen* die wel tot de *bucolische* poëzie worden gerekend - alle *Idyllen* van Theocritus vindt men altijd behandeld bij dit soort poëzie - maar ten onrechte, daar ze in het geheel niet over (koe)herders handelen.

De werkelijk bucolische *Idyllen* van Theocritus blijken van tweeërlei aard te zijn. Enerzijds treft men er aan waarin mythologische herders de hoofdrol spelen. Daartoe behoren *Idylle I*, *Thyrsis*, met Daphnis als protagonist, en *Idylle XI*, *Cycloop*, met de titelfiguur in de hoofdrol. Anderzijds zijn er de realistische schetsjes van naar het leven getekende Siciliaanse of Zuiditaliaanse herders, die elkaar vermaken, plagen, bestrijden, of met elkaar wedijveren; dit alles vooral inzake de liefde. *Idylle VII* tenslotte staat apart. Deze, *Thalysia*, is een maskerade, waarin de dichter en zijn vrienden als herders vermomd figureren en allen op één na een gefingeerde naam dragen.

Sinds Theocritus spreekt men over 'bucolische literatuur'. Daarmee duidt men dan een sub-genre literatuur aan (in de epiek, lyriek of dramatiek) dat handelt over herders. Het Latijnse equivalent van 'bucolisch' is 'pastoraal'. De *Idyllen* van Theocritus die in strikte zin bucolisch genoemd mogen worden, bevatten elementen die blijken voorgoed hun plaats te hebben gevonden in de latere bucolische of pastorale literatuur.

Deze elementen zijn: de autobiografische allusies (*Idylle VII*); het thema van de liefde (passim); het thema van de dood (*Idylle I*)[6]; de macht van het dichterwoord (*Idylle XI*); het gegeven dat de herders geen strijd om het bestaan kennen, maar alleen bewogen worden door amoureuze perikelen, en dat zij in de natuur, niet in een menselijke nederzetting leven (passim). Men treft deze elementen, zij het soms in andere belichtingen dan Theocritus geeft, in alle pastorale literatuur aan, ook in die welke in dramatische vorm is geschreven.

6 Evenwel te onderscheiden van het doodsthema zoals dat in de Italiaanse pastoralen voorkomt. Zie beneden, blz. 15.

Vóór die dramatische vorm bereikt werd, moest echter nog een lange weg worden afgelegd. Het uitgangspunt van de ontwikkeling tot een volwaardig pastoraal toneelstuk ligt intussen in Theocritus' werkelijkbucolische *Idyllen* die voor het merendeel monologisch, episch-lyrisch zijn. Zijn directe navolgers in de Griekse letteren zijn Herondas (3e eeuw vóór Christus), in sommige opzichten Theocritus' rivaal; Moschus (ongeveer 150 vóór Christus) die de Ἔρως δρᾱπέτης (= Weggelopen Eros) schreef[7]; en Bion (einde 2e eeuw vóór Christus). Zij schreven *mimen* die niet voor dramatische opvoering bestemd waren. Hun gedichten moesten, evenals die van Theocritus, gelezen of misschien met mimiek voorgedragen worden.

De eerstvolgende schakel in de keten die voert naar het pastorale drama, is Vergilius. Ook hij schrijft pastorale episch-lyrische poëzie, die niet opgevoerd, ten hoogste voorgedragen moest worden[8]. De grootste Latijnse dichter neemt de hellenistische erfenis over, en wijzigt haar. Het betreft hier geen wijziging in de vorm - die blijft hetzij monologisch, hetzij dialogisch - maar wel naar de geest. Bij Vergilius gaat het allegorische element overheersen. De benaming die de auteur aan zijn verzameling herdersdichten heeft gegeven luidt *Bucolica*. De meest gangbare benaming evenwel is *Eclogae*. De term blijkt het eerst gebruikt te zijn voor een verzameling gedichten door Ausonius (4e eeuw na Christus). Deze laat-latijnse dichter uit Zuid-Frankrijk is in de Vergilius-traditie van groot belang. Het is niet onwaarschijnlijk dat hij in de popularisering van de ‘nieuwe’ term, toegepast op de *Bucolica* van Vergilius en al in handschriften van het werk van de grote Mantuaan gebruikt, een rol heeft gespeeld[9].

B. Van ecloga (bucolicon) tot pastoraal toneelstuk

De tendens tot overheersing van het allegorische, zoals die in de *Eclogae* van Vergilius valt te constateren, wordt in de voortzetting van de pastorale traditie versterkt door Italiaans-schrijvende auteurs van dergelijke herderspoëzie, in het Italiaans *egloghe* genoemd (enkelvoud:

7 Dit gedicht diende Tasso tot voorbeeld voor de Epiloog van zijn spel *Aminta* dat hierná, blz. 27-30, ter sprake wordt gebracht.

8 Highet, G., *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature* (reprint with corrections). London etc., 1967, blz. 139 zegt dat *the poems were actually staged in the theatre of Augustan Rome*, een uitspraak die gebaseerd wordt op de volgende zin uit Donatus' levensbeschrijving van Vergilius: *Bucolica eo successu edidit ut in scaena quoque per cantores crebro pronuntiarentur* (noot 37 bij Hfdst. 7 van Highet's boek, blz. 600).

9 Schanz, M., (en) C. Hosius, *Geschichte der Römischen Literatur*. München, 1924 (vierde druk); foto-mechanischer Nachdruck 1959, II, blz. 37.
Garrod, H.W., *Varus and Varius*. In: *Classical Quarterly* 1916, blz. 206-221, in het bijzonder blz. 218-220.
Georges, K.E., *Ausführliches Lateinisches Deutsches Handwörterbuch*, Hannover, 1959 (tiende druk), dl. I, blz. 233.

egloga). Deze Renaissancisten treden met hun werk in het voetspoor van de grote auteurs uit het Italiaanse Trecento. Petrarca (1304-1374) en Boccaccio (1313-1375) schreven en publiceerden hun bucolische gedichten in het Latijn. In hun moedertaal publiceerden later Boiardo (1441-1494), Benivieni (1453-1542), Tebaldeo (1463-1537), Aquilano (1466-1500) en Boninsegni (tweede helft van de 15e eeuw) *egloghe*. Leest men die in de volgorde waarin ze geschreven zijn, dan constateert men het verschijnsel, dat deze *egloghe* steeds meer dialogisch worden opgezet[10]. De strofevorm van een dusdanige, allegorische, dialogische *egloga* is de terzine. Er vindt in dit werk derhalve tevens een formele ontwikkeling plaats. Deze dichters gebruiken immers een niet-klassieke, uit de late middeleeuwen stammende strofevorm uit het kerklatijn, terwijl de vroegere pastorale idyllen geen vaste strofevorm vertonen.

Het volgende stadium in de formele ontwikkeling wordt gevormd door de zogenaamde *egloga rappresentativa* (ecloga die voor opvoering is bestemd) in terzinen van *endecasillabi* (elf-syllabige verzen). Tot de beoefenaars van deze vorm behoort bijvoorbeeld de dichter Taccone (einde 15e eeuw)[11].

Na Taccone publiceert Bellincioni (1452-1492) een *egloga* met een ingewikkelder intrige dan men tot dat tijdstip aantreft. En daarin treden ook méér dan de tot nu toe gebruikelijke twéé personages op. Dit betekent al een stap verder in de richting van een ‘spel’, een toneelstuk. Dat is echter nog niet alles. Bellincioni schrijft als eerste geen terzinen meer, maar strofen van acht regels, de zogenaamde *ottave rime* (enkelvoud: *ottava rima*). Hij last bovendien een *barzeletta* (danslied) met gepaard rijmende *settenarii* (verzen van zeven lettergrepen) in. Kortom: de metrische gevarieerdheid van het volwassen pastorale toneelstuk kondigt zich in zijn werk reeds aan.

Van 1506 dateert het eerste bericht omtrent de o p v o e r i n g van een *egloga*[12]: aan het hof van Urbino wordt door Cesare Gonzaga en de

10 Greg, W.W., *Pastoral Poetry and Pastoral Drama. A literary inquiry, with special reference to the pre-Restoration stage in England*. New York, 1906, blz. 107. Dit boek haal ik in het vervolg aan als Greg, *Pastoral Poetry and Drama*.

11 Carrara, E., *La Poesia Pastorale*. (Milano, 1904-1909), blz. 222. (Storia dei generi letterari italiani). Verder aangehaald als Carrara, *Poesia Pastorale*.

12 Gerhardt, Mia I., *La Pastorale. Essai d'analyse littéraire*. Assen, 1950, blz. 90. Van Gorcum's litteraire bibliotheek VIII. In het vervolg aangehaald als Gerhardt, *La Pastorale*.
Rossi, *Guarini ed Il PF*, blz. 169; *Dizionario Letterario Bompiani*, vol. 7, Milano, 1949, blz. 427-428.
Als onderdeel van een spel blijkt reeds in 1496 een *comedia*, *overo egloga* (zoals het laatste bedrijf genoemd wordt) op een toneel te zijn vertoond. Dit niet bij name genoemde spel van Antonio Galeazzo Bentivoglio werd in Bologna gespeeld. Aldus een brief van een zekere Dulfo aan de markies van Mantova van 8 juli 1496. Naar Rossi, *Guarini ed Il PF*, blz. 170.
Met betrekking tot Castiglione's *egloga* spreekt Mia I. Gerhardt slechts over r e c i t e r e n . Zo ook Carrara, *Poesia Pastorale*, blz. 374.

auteur ervan, Baldassare Castiglione (1478-1529), *Tirsi* gespeeld. Ook deze *egloga rappresentativa* is een gedicht in *ottave rime*, met drie personages, waarachter zich herkenbaar verschuilen Castiglione, Gonzaga zelf, en een derde hoveling, Cesare Fregoso. Er wordt in *Tirsi* over de liefde gesproken; er wordt gezongen; en vooral wordt er de loftrompet over het hof van Urbino gestoken.

In 1538 volgt Luigi Tansillo (1510-1567) met zijn *I due pellegrini*, waarin de lezer terzinen, *ottave rime*, *endecasillabi* en *settenarii* aantreft. Het stuk werd opgevoerd. Het toneel waarop dat gebeurde, zo weten we, stelde een bostafereel voor. In datzelfde jaar verschijnt ook *Amaranta* van Giambattista Casalio (waarschijnlijk midden 16e eeuw). Dit spel wordt betiteld als een *commedia nuova pastorale*.

In het jaar 1554 wordt dan in Ferrara het pastorale toneelstuk *Il Sacrifizio* opgevoerd. Het blijkt het sluitstuk van de ontwikkeling die van de theocritaanse *Idylle* tot het herdersdrama heeft gevoerd. De schrijver ervan is Agostino de' Beccari (vóór 1510-1590); de opvoering vindt plaats in het paleis van de familie d'Este, voor Ercole II d'Este en zijn zoon Luigi. Het stuk is geheel in *endecasillabi sciolti* (niet-rijmende versregels van elf syllaben) geschreven. Met dit spel is dan de verstechnische en formele ontwikkeling van *ecloga* tot pastoraal drama afgesloten.

2. Constitutieve elementen voor de niet-formele kenmerken van het pastorale drama in Italië

A. Uit Vergilius

Sinds Vergilius is het allegorische een wezenskenmerk van de pastorale voortbrengselen in de literatuur geworden. Maar de wijziging van zelden-allegorisch naar altijd-allusief is niet het enige opvallende verschil dat valt te constateren, als men het εἰδύλλιον met het Italiaanse pastorale drama uit het midden van de zestiende eeuw vergelijkt. Er is veel meer. Theocritus schreef *Idyllen* die gekarakteriseerd mogen worden als overwegend realistisch met een vleugje ironie. De *Eclogae* van Vergilius zijn gevoelig in plaats van ironisch; bovendien verving de Latijnse dichter het realisme door idealisme. De Vergiliaanse *ecloga* bevat een verheerlijking van het landleven. Dit leven wordt expliciet gesteld boven het leven in het stedelijk milieu, of boven het leven aan het hof. Zo wordt het *bucolicon* een uiting van Vergilius' nostalgieke geest, die in Arcadië een geestelijk landschap ontdekte, waar mensen met goden konden verkeren en waar het ideale leven kon worden geleefd[13]. Het leven op het land is, in de *Eclogae* van de vader

13 Aldus betoogd door Snell, B., *Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft*. In: *Antike und Abendland. Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer*, herausg. von B. Snell, Hamburg, 1945, blz. 26 e.v.; later gebundeld in Snell, B., *Die Entdeckung des Geistes*, Hamburg, 1948 (tweede druk). Cfr. ook Curtius, E.R., *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern, 1967[6], blz. 197. Greg, *Pastoral Poetry and Drama*, blz. 15, noemt het door Vergilius ingevoerde element *didactic homily* in een mengsel van *obsolescent theology and Epicurean philosophy*.

van het Avondland, het leven in ‘Arcadië’. Een Arcadië dat ver weg lag van de leefwereld van de auteur en zijn lezers. Theocritus schilderde het leven op Sicilië en het Zuiditaliaanse land, beide dichtbij. ‘Arcadië’ kon, juist omdat het echte Arcadië zo ver weg lag, bijzonder goed fungeren als (geïdealiseerde) achtergrond voor de schildering van een ideaal leven[14].

Met dat ideale leven hangt nauw samen een tweede motief dat eveneens sinds Vergilius een opvallend kenmerk van de pastorale lyriek is geworden - en herhaaldelijk ook in de dramatiek verschijnt: het motief van de Gouden Eeuw. Na Vergilius kan men spreken over de conventie van de Gouden Eeuw in de pastorale literatuur[15].

B. Uit de Italiaanse pastorale lyriek en epiek

Vergilius was een inspiratiebron voor Petrarca, wiens *eclogae* in 1473, en voor Boccaccio, wiens herdersdichten in 1504 gedrukt werden. Ook Spagnuoli (1448-1516) en Sannazaro (1455-1530) volgden hem na[16]. Twee van de zojuist genoemde auteurs van *eclogae* in het Latijn, Boccaccio en Sannazaro, schreven echter tevens pastorale lyriek in het Italiaans. Met Boiardo moeten zij de scheppers genoemd worden van de Italiaanstalige, pastorale lyrische en epische poëzie[17]. Beide genre's pastorale literatuur in de landstaal vertonen enkele kenmerken die nieuw zijn en tevens van belang blijken bij de karakterisering van de latere pastorale dramatiek.

Boccaccio is de auteur van *Ameto ovvero Commedia delle Ninfe Fiorentine* (nà 1341). Het is een soort raam-roman, met een zevental verhalen en allegorische *egloghe* in terzinen. Uit dit werk stamt de opvatting van de liefde, zoals men die in de Italiaanse pastorale literatuur aantreft. Die pastorale liefde blijkt heidens-sensueel, aards, cynisch, en juist het tegenovergestelde van de liefde die

14 *Arkadien* [...] *das Land des vergoldeten Alltags*, aldus Snell, blz. 276 van de herdruk van zijn artikel.

15 Men raadplege over dit motief: Lipsker, E., *Der Mythos vom goldenen Zeitalter in den Schäferdichtungen Italiens*, *Spaniens und Frankreichs zur Zeit der Renaissance*. Berlin, 1933. Zie ook Levin, H., *The Myth of The Golden Age in the Renaissance*. Bloomington enz., (1969). In Theocritus' *Idylle XII* vindt men één korte verwijzing naar het reeds uit epen en filosofische werken bekende begrip Gouden Eeuw.

16 Greg, *Pastoral Poetry and Drama*, blz. 27-28.
Spagnuoli komt men in de literatuur ook, en vaker, tegen als Battista Mantovano.

17 Gerhardt, *La Pastorale*, blz. 68.

Dante en die Petrarca inspireerde. Mia I. Gerhardt schrijft: *La pastorale italienne ne montrera jamais de traces d'un platonisme convaincu*[18].

De aard van deze liefde houdt verband met een tweede motief, dat door de Florentijnen in de pastorale letteren is geïntroduceerd: het motief van de dood. De d o o d die *une puissance cruelle et arbitraire* is, *qui à tout moment peut marquer la fin des jours lumineux et le retour dans la nuit infinie*[19]. Deze dood is geen poort waardoor de mens in het gelukzalige leven geraakt. Het aardse leven wordt door deze auteurs niet gezien als een voorbereiding op het bétere leven dat na de dood komt[20]. Juist omdat die wrede, onberekenbare dood onvermijdelijk en onverwachts komt, is de enige remedie tegen de melancholie die door het besef daarvan kan worden opgeroepen, genietend te leven in het n u [21]. Aldus nodigt de gedachte aan ouderdom en dood de mens niet uit tot inkeer in zichzelf, maar tot overgave aan de genoegens van het leven, en vóór alles aan de genoegens van de liefde.

Eveneens sinds Boccaccio is in de pastorale literatuur ook de m y t h o l o g i e een a l t i j d a a n w e z i g element[22]. Die mythologie is alexandrijns-decadent, pseudo-anakreontisch: ze ademt dezelfde sfeer als die welke men proeft bij de lectuur van de *Anthologia graeca*, die grote verzameling epigrammen uit de Alexandrijnse of Hellenistische periode van de Griekse literatuur, toen Alexandrië het centrum van de cultuur was. Er ontwikkelde zich in het Italië van de 15e eeuw een ‘mythologische poëzie’ die de uitdrukkingsvorm bij uitstek werd van deze mythologie. De belangrijkste auteurs van dit soort poëzie waren Boccaccio, Lorenzo de' Medici (1449-1492) en Angelo Poliziano (1454-1494). Zij kwam tot ontwikkeling naast de pastorale poëzie, en oefende er invloed op uit. Ieder pastoraal gedicht kreeg een mythologische inslag.

18 Gerhardt, *La Pastorale*, blz. 70. Cfr. Klein, J.L., *Geschichte des Drama's*, *V. Das Italienische Drama*. Zweiter Band, Leipzig, 1867, blz. 198, noot: *Das Sinnliche herrscht in ihr unbedingt*.

19 Gerhardt, *La Pastorale*, blz. 81; de spatiëring is van mij (*P.V.*)

20 Integendeel. Eén voorbeeld daarvan, willekeurig gekozen, kan volstaan: In Ongaro's *Alceo* (1582), het Vissersspel dat de bijnaam *Aminta bagnato* verwierf, zegt in de tweede scène van het Eerste bedrijf Timeta tot de stervensgrage Alceo, die een hopeloze liefde koestert voor de van liefde afkerige Eurilla, dat de dood is *un varco/Di pena in pena*, *e d'uno in maggior male:* een overgang van straf naar straf, en van het ene kwaad naar groter kwaad. Zie: Camerini, E., *I Drammi dei Boschi e delle marine*, Milano, 1876, blz. 377.

21 Het bekende motief uit Lorenzo (il Magnifico) de' Medici's *Trionfo di Bacco e d'Arianna: Chi vuol'esser lieto*, *sia: Di doman non c'è certezza:* Wie blij wil zijn weze het: Van morgen is men niet zeker. Deze tekst o.a. in *The Penguin Book of Italian Verse*, introduced and edited by George R. Kay. (Harmondsworth, 1958), Penguin Books D 37, blz. 142-145.

22 Gerhardt, La Pastorale, blz. 75-79.

C. Uit de Italiaanse dramatische (sub-)genres

a. Het rustieke toneel

Parallel met de ontwikkeling van de pastorale lyriek tot pastorale dramatiek, loopt de ontwikkeling van de zogenaamde rustieke literatuur. Deze literatuur, die voor aristocratisch tijdverdrijf geschreven en gespeeld werd, is realistisch in zijn weergave van het landleven. Het leven op het land wordt er een enkele maal in contrast gebracht met het stadsleven. Dit soort literatuur biedt de dichter ruimte voor fantasie, humor en realisme, die in de pastorale literatuur niet aan bod mogen komen. Schrijft men pastorale literatuur, dan bindt men zich immers aan strikte formele en inhoudelijke voorschriften. Het rustieke genre nu is voor de pastorale literatuur in zoverre van belang dat het de pastorale zuiver pastoraal houdt[23].

b. Het mythologische toneel

Poliziano schrijft in 1471 zijn *Orfeo*. Dit zogenaamde mythologische spel blijkt een variant van het religieuze drama der Italiaanse middeleeuwen, de *sacra rappresentazione. Orfeo* en de latere mythologische spelen kunnen kort en krachtig omschreven worden als een *sacra rappresentazione on a pagan theme*[24]. Het middeleeuws-allegorische karakter blijft gehandhaafd, maar het christelijke maakt plaats voor het klassiek-mythologische. Het belang van dit soort spelen voor het pastorale drama in ontwikkeling lijkt mij goed aangegeven door Carrara die schrijft:...*con l'apparire dei vecchi miti e delle silvane divinità*, *tutto il sensuale popolo di ninfe*, *di fauni e di satiri*, *con gli attoniti pastori balzava arridente dalla santa natura: i personaggi della pastorale erano ormai nati*[25]. Ook hier treedt derhalve een vermenging op van het mythologische en het pastorale; evenals het mythologischlyrische zal ook het mythologisch-dramatische genre de pastorale dramatiek zijdelings blijven beïnvloeden. Dat doet het door ervoor te zorgen dat de mythologie een blijvend bestanddeel gaat uitmaken van het pastorale drama. Juist die zijdelingse beïnvloeding maakt dat noch *Orfeo* noch het eveneens mythologische spel[26] *Cefalo*

23 Gerhardt, La Pastorale, blz. 85-86.

24 Herrick, M.T., *Tragicomedy. Its origin and development in Italy*, *France and England*. Urbana, 1955, blz. 126.
Herrick's boek wordt verder aangeduid als Herrick, *Tragicomedy*.

25 '... met het verschijnen van de oude mythen en van de bosgoden sprong heel het zinnelijke volkje van nymfen, faunen en satyrs, tezamen met de verbaasde herders, lachend uit de heilige natuur tevoorschijn: voorgoed waren de personages van de pastorale geboren'. Carrara, *Poesia Pastorale*, blz. 207-208.

26 In de Proloog van dit spel wordt het gepresenteerd niet als een comedie, evenmin als een tragedie, maar als een *Fabula o Historia*, aldus Doran, M., *Endeavors of art. A study of form in Elizabethan drama*. Madison, 1954, blz. 189-190. De schrijfster concludeert hieruit dat een spel dat zowel tragedie- als comedie-kenmerken bezit, in Italië in 1487 dus nog niet werd aangeduid met de term tragicomedie. In het vervolg duid ik Doran's boek aan met Doran, *Endeavors*. Enkele jaren later blijkt in Spanje, dat nauwe literaire betrekkingen met Italië onderhield, (in 1494) de term tragicomedie wèl gebruikt te worden; zie noot 81 op blz. 34 hier beneden.

(1487) van Niccolo da Correggio (1450-1508) eigenlijke voorlopers van het pastorale drama uit de zestiende eeuw zijn. Zij worden door de pastorale dramaturgen van het Cinquecento dan ook nooit als zodanig genoemd[27]. In de mythologische spelen worden de feiten uit de mythologische verhalen overgenomen, terwijl in de pastorale spelen niet de feiten verschijnen, maar alleen de atmosfeer: het mengsel van mythologie en idealisme[28] dat juist door de auteurs van spelen als *Orfeo* en *Cefalo* werd geïnaugureerd. Met het oog op dit laatste dienen auteurs als Poliziano en Da Correggio toch te worden vermeld in een schets van de ontwikkeling die hier onze belangstelling heeft.

D. Uit de roman-literatuur in Italië

Van de letterkundige voortbrengselen, die invloed hebben uitgeoefend op de pastorale dramatiek in ontwikkeling, dient tenslotte nog de roman te worden genoemd.

a. De pastorale roman uit de Renaissance

Allereerst is er de pastorale roman, die het best vertegenwoordigd wordt door het werk van Sannazaro: de *Arcadia* (geschreven tussen 1480 en 1486). Dit beroemde boek van de Napolitaanse auteur bestaat uit een reeks prozaschetsen die worden afgewisseld door *egloghe*. De prozagedeelten bevatten geen doorlopende intrige en zijn meer lyrisch dan episch van aard. Het pastorale is in de *Arcadia* dan ook geen kader om een verhaal, maar veeleer het eigenlijke onderwerp. De auteur van deze ‘roman’ heeft zijn inspiratie gevonden in litteraire reminiscenties. Zijn *Arcadia* wordt daardoor een tijdverdrijf voor erudiete lezers die er hun genoegen aan beleefden tijdens de lectuur herinnerd te worden aan klassieke beschrijvingen van landschappen en de daarin beleefde gevoelens. De roman houdt aldus de aandacht voor het Arcadische land en bestaan levend, zoals die op het pastorale toneel worden uitgebeeld. Bovendien blijkt de gemoedsgesteldheid van Sincero in de *Arcadia* de uitbeelding van Sannazaro's eigen innerlijk leven. Zo blijft de literair geïnteresseerde lezer gewend aan de uitbeelding van de zielsbewogenheden van de auteur, zoals die ook in de pastorale drama's een plaats vindt[29].

27 Door de pastorale dramaturgen, die er zich op toelegden hun drama's als ‘klassiek’ te verdedigen, werd hun bestaan zelfs geheel verzwegen.
28 Greg, *Pastoral Poetry and Drama*, blz. 169; Herrick, *Tragicomedy*, blz. 126-142.
29 Gerhardt, *La Pastorale*, blz. 95-110.

b. De klassieke herdersroman

Naast de pastorale roman uit de Renaissance is er de klassieke herdersroman, met name *Dafnis en Chloë* van Longos (waarschijnlijk 3e eeuw na Christus). Deze roman wordt echter in Italië pas laat bekend. De eerste Latijnse vertaling van Longos' verhaal ziet er het licht in 1569, de eerste druk van de Griekse tekst dateert van 1598. Maar reeds eerder, in 1559, verscheen in Frankrijk de beroemde vertaling van J. Amyot (1513-1593)[30]. Van toen af kan dit verhaal gemakkelijk stof geleverd hebben voor het pastorale drama.

c. De ridderroman

Tenslotte moet de ridderroman vermeld worden[31]. In de Italiaanse Renaissance bestaat deze voornamelijk uit een reeks lyrisch-epische tableaus. Hoe sterk dit soort romans-in-dichtvorm ook naar vorm en geest verschilt van de pastorale romans zoals die door de *Arcadia* worden vertegenwoordigd, toch behoort de ridderroman tot dezelfde literaire familie als de pastorale roman[32]. De belangrijkste specimina ervan zijn de *Orlando Furioso* (1e versie 1516, definitieve editie 1532) van Ludovico Ariosto (1474-1533), en de *Rinaldo* (1562) en *Gerusalemme Liberata* (integrale editie 1581) van Torquato Tasso (1544-1595), indien men in dit verband het laatstgenoemde werk een ridderroman mag noemen. De beide werken van Tasso bevatten pastorale scènes die mede de populariteit van het pastorale in de literatuur hebben gehandhaafd. Met de *Orlando Furioso* voorzagen *Rinaldo* en *Gerusalemme Liberata* - evenals andere werken van deze aard - in de behoefte van de Italiaanse lezer, dat *l'art le promène à travers les illusions les plus variées*'[33]. Die behoefte blijft, op deze wijze gevoed, levend, en de pastorale dramaturgen houden er rekening mee. Ook zij beijveren zich hun publiek, geïnteresseerd in de idealen van riddereer en riddertrouw, met avonturen van 'ridders' en schone vrouwen te confronteren.

30 Longos, *Daphnis & Chloe*. With the English translation of George Thornley, revised and augmented by J.M. Edmonds [...] London enz., 1955 (vierde druk), (The Loeb Classical Library), Introduction, blz. xiv-xv.

31 Voor een schets van de geschiedenis ervan raadplege men: Belloni, A., *Il poema epico e mitologico*. Milano, 1908 (Storia dei generi letterari italiani); en, alleen met betrekking tot Tasso's epen: Brand, C.P., *Torquato Tasso. A study of the poet and of his contribution to English literature*. Cambridge, 1965, blz. 56-61; (dit boek duid ik verder aan met Brand, *Tasso*).

32 Gerhardt, *La Pastorale*, blz. 96.

33 Dejob, Ch., *Sur Guarini et son Pastor Fido*. In: *Bulletin Italien*, tome VII, 1907, blz. 237-252. Het citaat staat op blz. 242; de spatiëring is van mij (*P.V.*).

II. Karakter

1. Diverterend en moraliserend

Het publiek dat aan de talrijke kleine, Italiaanse hoven leefde, waar de *egloghe rappresentative* werden opgevoerd, was een publiek waarvoor de idealen van riddereer en -trouw nog levende realiteiten waren. Zoals die hovelingen geboeid werden door de verhalen over Orlando, Rinaldo en Goffredo, werden ze dat ook door de pastorale spelen, die het schone ideaal van een herderlijk leven en een pastorale liefde verbeeldden. Deze bevatten allusies op het reële hofleven, met zijn intriges en vleierijen. Ze konden de vorst, die zich onder de toeschouwers bevond, verheerlijken door hem en de zijnen in contact te brengen met goden, godinnen en tovenaars. Ze vertoonden een rijke variatie aan metrische structuur, waren vermengd met muziek en dans, en doorschoten met klassieke reminiscenties; dat alles in een zangerig, melodieus Italiaans. Ze waren het divertissement van erudiete toeschouwers op dezelfde manier als de pastorale romans en de epen dat voor hun lezers waren. Het zijn dan ook juist de eigenschappen die het pastorale drama ontleende aan de pastorale roman, het ridder-epos en de Vergiliaanse *ecloga*, waardoor dit drama zich een geheel eigen karakter verworven heeft.

We hebben gezien dat het allusieve element door Vergilius zijn vaste plaats in de pastorale lyriek heeft verworven. Ook in de pastorale dramatiek, die voortgekomen is uit die lyriek, komen zinspelingen op de eigen omgeving (in dit geval die van de toeschouwers) voor. Door deze zinspelingen op toestanden, personen, zaken ‘uit’ de zaal, kwam als het ware een ‘gesloten circuit’ tot stand tussen de wereld van het toneel, van het spel enerzijds, en de wereld van de zaal, van de toeschouwers anderzijds. Tot de wereld van de toeschouwers hoort hun vertrouwd zijn met klassieke literatuur. We zien dan ook in de pastorale dramatiek de allusies op klassieke literatuur, die kenmerkend zijn voor de pastorale epiek uit de Renaissance (de *Arcadia*), verschijnen. Het genot dat de herkenning van deze allusies schenkt, valt de toeschouwer slechts ten deel indien hij zichzelf blijft, dat wil zeggen, indien hij hoveling blijft, en geen herder ‘wordt’ met de herders op het toneel. Als herder immers kan hij geen weet hebben van de klassieke letteren. Dat hij zichzelf blijft, dat hij door het toneelspel niet in de etymologische zin des woords ver-maakt wordt, dankt de toeschouwerhoveling vooral aan de allusies op het leven aan het hof. Die toespelingen immers maken hem duidelijk dat de herders op het toneel hovelingen zijn, of anders gezegd dat de realiteit op het toneel niet echt is, slechts gespééld wordt. Juist het gegeven dat de toeschouwer van het toneel *verfremdet* blijft, dat hij zichzelf blijft, biedt de auteur van het spel de gelegenheid hem te vermaken op zijn eigen niveau: dat van literair erudiet. Aan de allusies op het hofleven, tot hier toe nog slechts

bezien als een middel tot *Verfremdung* van de toeschouwer, kan bovendien een soortgelijk doel worden toegekend als aan de literaire allusies. Heeft de toeschouwer-hoveling op het toneel zijn eigen wereld, die der hovelingen herkend, dan kunnen zinspelingen op de hovelingen-, de ridderethiek een moraliserende werking uitoefenen: op het toneel kan dan zinvol het ideale leven worden verbeeld.

Zoals in de pastorale epiek de literaire allusies als diverterend element verschenen waren, zoals in de ridderromans de idealen van eer en trouw als moraliserende elementen aanwezig zijn, zo verschijnen beide elementen in de pastorale dramatiek, na deze beide soorten epiek, een derde vorm van divertissement voor erudiete hovelingen.

Juist omwille van het genot van de literaire allusie en omwille van de moraal van het ridder-ideaal, die beide *alle* toeschouwers - niet alleen de vorst en de zijnen aan het hof, maar veelal ook anderen - kunnen doen genieten, is het een *conditio sine qua non* dat de toneelrealiteit herkend wordt als een anti-realiteit. Dit wil zeggen dat, binnen het kader van het pastorale toneel in Italië, zowel het literaire spel dat wordt gespeeld, als het ethisch doel dat wordt nagestreefd, moeten worden doorzien respectievelijk herkend. Men moet zien en horen dat de herders geen werkelijke herders zijn, maar verklede hovelingen.

2. Travestie

Wat zojuist werd vastgesteld, is uitermate belangrijk: de travestie[34], op het toneel gerealiseerd en in de zaal als travestie herkend, blijkt essentieel voor het pastorale drama als diverterend en moraliserend spel.

Het gaat dan ook niet aan, nog langer aan het pastorale toneel, wil het geslaagd heten, de eis te stellen dat men in de realiteit van het vertoonde moet kunnen geloven. Het tegendeel blijkt het geval. Het pastorale drama, zoals zich dat in Italië heeft ontwikkeld, beantwoordt eerst dán aan de bedoelingen van de dichter, bedoelingen door de traditie vastgelegd, indien de herderswereld wordt herkend als een anti-reële wereld, een wereld die niet ‘samenvalt’ met een gefantaseerde wereld van echte herders, noch met de wereld van de toeschouwers, maar een mengvorm is van die beide. Wat aan divertissement door het ver-maken van de toeschouwers verloren is gegaan, doordat het publiek niet kán en van de dichter niet mág geloven in de realiteit van het verbeelde, wordt teruggewonnen in de vreugde die men beleeft

34 ‘Enkele opmerkingen over de herderstravestie’, zo luidt de ondertitel van een artikel waarin de vermomming van de hovelingen-acteurs der pastorale drama's van vele zijden belicht wordt: Wijsman, E.F., *Het kostuum van Dafnis*. In: *De Nieuwe Taalgids* 57 (1964), blz. 278-287.

aan de literaire allusies, en in de veredeling door de idealen van eer en trouw die men als de drijfveren van de toneelhandeling herkent.

3. Anti-realiteit

Het streven naar het realiseren van een anti-realiteit verklaart enkele details in het Italiaanse pastorale drama. Zo wordt in het licht van dit streven duidelijk dat de dichters de natuurelementen konden laten meespelen. Dat de bomen en de stromen, de vogels en de viervoeters meevoelen met de herders, versterkt de anti-realiteit van de verbeelde werkelijkheid. Tegelijk wordt ermee bereikt dat de liefde, hoofdthema van iedere pastorale, nog eens nadruk krijgt als ‘natuurlijk’ gegeven. Een gegeven van de ‘natuur’ die zich vaak in dienst stelt van de hoveling. Dóór hem en vóór hem worden de ideale eer, de ideale trouw, de ‘natuurlijke’, ideale liefde geschilderd en gespeeld. Het spel blijkt de ernstige ondertoon te hebben van een lofzang op het ideale, gewenste, gedroomde leven in een Gouden Eeuw.

Juist met betrekking tot die Gouden Eeuw wordt ons, als we de eis van de anti-realiteit van de toneelwerkelijkheid voor ogen houden, een en ander duidelijk. Op het toneel spelen en bewegen zich herders die vermomde hovelingen zijn. Evenmin als zij Arcadiërs zijn, is het land waarin zij leven ‘Arcadië’, dat is: het gebied waar men in de Gouden Eeuw het ideale leven leefde. Op het toneel blijkt de Gouden Eeuw altijd in het grijze verleden te liggen. Daarmee krijgt de toneelrealiteit overeenkomsten met de realiteit van de wereld der toeschouwers. Zelfs al zouden deze niet door middel van allusies en doorzichtige travestie de herders als hovelingen herkennen, dan nog zou hun door het voorbijzijn van de Gouden Eeuw duidelijk worden dat het Arcadië van het toneel niet het ‘echte Arcadië’ is. De realiteit van het ideaal is er niet. De vertoonde Arcadische ‘realiteit’ *is* niet ideaal, maar *wordt* het in de loop van het spel.

Immers: als die toneelwerkelijkheid, dat verbeelde Arcadië, overeenkomsten met de eigen leefwereld van de toeschouwer gaat vertonen, als bovendien de herders hovelingen blijven, dàn kan men zeggen dat niet de toeschouwer zich op het toneel verplaatst waant door een volledige inleving in de verbeelde realiteit, maar dat als het ware de acteur naar de zaal wordt verplaatst. Dat betekent dat het door de acteur verbeelde en beleefde ideaal een bereikbaar ideaal is. Het wordt immers bereikt in een wereld die in de essentiële zaken gelijkenis vertoont met de wereld van de toeschouwer: de Gouden Eeuw is voorbij, maar keert als het ware op haar schreden terug wanneer de liefde ‘natuurlijk’ wordt beleefd en de idealen van riddereer en riddertrouw werkelijkheid zijn. En dat ideaal wordt bereikt door herders die hovelingen zijn en blijven, die slechts spélen dat ze herder zijn. Dat wil zeggen: de anti-realiteit van het pastorale drama staat er borg voor

dat het tegelijk een divertissement voor de erudiete hovelingen is èn de reële verbeelding van een ethisch doel dat voor diezelfde erudiete hovelingen bereikbaar is.

III. Korte geschiedenis vanaf de eerste pastorale drama's tot de PF

Voor ik de PF zélf aan een nadere beschouwing onderwerp, wil ik het spel in zijn literaire contekst plaatsen. Het is, zoals ik al eerder heb opgemerkt, het eindpunt van de ontwikkelingsgeschiedenis van het pastorale drama in Italië. Vandaar dat ik, heel in het kort, iets wil zeggen over de belangrijkste pastorale spelen die er in Guarini's vaderland aan zijn voorafgegaan.

Van de reeks hierna genoemde spelen ken ik slechts de *Aminta* en (vanzelfsprekend) de PF uit eigen lectuur. Voor het doel dat ik me in deze studie heb gesteld, leek het mij niet noodzakelijk de spelen die in de literaire contekst een belangrijke plaats innemen, zelfstandig te bestuderen. Dit laatste, zelfstandig onderzoek ervan, zou overigens voor enkele uit de reeks geen eenvoudige zaak zijn, althans hier te lande, omdat ze niet of nauwelijks bereikbaar zijn. Voor de schets van wat ik de contekst van de PF noem, steun ik derhalve op werk van anderen, met name vooral van Carrara, zoals uit de noten blijken zal.

Sinds Tansillo's *I due Pellegrini* en Casalio's *Amaranta* kan men van 'het Italiaanse pastorale drama' spreken. Tussen 1538, het verschijningsjaar van deze twee werken, en december 1589, toen de PF in druk verscheen, wordt een hele reeks pastorale drama's uitgegeven. Enkele stukken uit deze reeks verdienen nadere aandacht in verband met de plaats die de PF in de ontwikkelingsgang van de pastorale dramatiek inneemt. De pastorale tragicomedie van Guarini immers vindt een 'natuurlijke' plaats in die traditie. Die plaats kan men niet duidelijk in het oog krijgen als men slechts afgaat op wat Guarini zelf in zijn theoretische geschriften over zijn spel zegt.

1. Egle;
satyr en satire; muzikale begeleiding

Allereerst valt te vermelden de *Egle* (1545) van Giovan Battista Giraldi Cinthio (1504-1573).

In theorie is dit stuk een zeer bewust ondernomen poging een klassiek soort spel te doen herleven[35]. Cinthio is er namelijk van overtuigd dat

35 De theorie is door de auteur uiteengezet in zijn *Lettera o vero discorso sulle Satire atte alle scene* (1554), aangehaald en besproken door Carrara, *Poesia Pastorale*, blz. 321-322.

het pastorale genre niet geschikt is voor het toneel: met andere woorden, pastorale dramatiek, in de Oudheid onbekend, werd door de Grieken en Romeinen terecht niet geschreven. Wel kent men van hen satyr-spelen, bij name en door één voorbeeld. Giraldi Cinthio nu betitelt zijn *Egle* nadrukkelijk als satyr-spel, en wil daarmee, als rechtgeaard klassicist in Ferrara, dat *fervido centro di classicismo*[36], het satyr-spel doen herleven.

Zo'n spel vond in de klassieke Oudheid zijn oorsprong in de feesten ter ere van Dionysos; het werd gespeeld als een na-spelletje na de opvoering van een combinatie van een drietal tragedies. Het enig ons overgeleverde voorbeeld van een satyr-spel is de *Cyclops* van Euripides[37].

In de Renaissance werd een dergelijk spel door sommigen een tragedie met ruw-komische noot genoemd. Zij duidden hiermee bewust of onbewust op het satyr-spel als een drama dat herinnerde aan de oorsprong van de tragedie. Tragedie immers betekent ‘zang van de bokken’. De satyr werd in Griekenland namelijk voorgesteld als een bok, en ook de Romeinen, die hem vereenzelvigden met Faunus, maakten van hem een wezen met bokspoten en -horens.

Andere Renaissancisten betitelden het satyrspel als een comedie, die sociaal-correctief werkte door middel van zijn spottende inslag, een satirische comedie. Dat hangt samen met de betekenis van het woord *satira*, dat ontstaan is uit de term *satura*. In de Romeinse cultuur kende men *saturae*. Aanvankelijk duidde men met deze term ordeloos door elkaar lopende gesprekken in proza en lichte versmaat tussen kermisgasten aan. De taal ervan was ruw, ongekuist; de inhoud bevatte spot over mensen en toestanden. Al in de 3e-2e eeuw vóór Christus werd *saturae* gebezigd als naam voor poëmen die men kan aanduiden als: mengeldichten, dat zijn gedichten in verschillende metra geschreven. Lucilius (180-102 vóór Christus) en Horatius (65-8 vóór Christus) gebruikten de term, in een klankwettig verschoven vorm *satirae*, voor gedichten die wij thans als hekeldichten zouden betitelen. De oudste van deze twee dichters schreef niet zelden *satirae* in ruwe taal; de *satirae* van de jongste, door hemzelf meestal *Sermones* genoemd, zijn lang niet altijd hekelend, en indien ze het zijn, zelden grof als die van zijn voorganger, eerder vrij zachtzinnig te noemen[38]. Sinds de dagen van Lucilius en Horatius zijn in ieder geval *satire* en

36 Carrara, *Poesia Pastorale*, blz. 322-323.

37 Doran, *Endeavors*, blz. 101-102; IJzeren, J. van, *Geschiedenis der klassieke literatuur*. Utrecht enz., (1958), I, Prisma-boeken 329, blz. 65 en 114 (aangehaald: IJzeren, *Geschiedenis I*).

38 Ik steun hier, voor wat *saturae* en *satirae* betreft, op IJzeren, *Geschiedenis I*, blz. 65-68; cfr. Enk, P.J., *Geschiedenis der Latijnse Letterkunde* (vierde, vermeerderde en herziene druk). Groningen enz., 1956, blz. 22, 54-57 en 158-161. Cfr. Horace, *Satires*, *Epistles and Ars Poetica*. Ed. H.R. Fairclough. London enz., 1955, Loeb Classical Library, Introduction, blz. xv.

hekeldicht synoniemen; spottende, hekelende literatuur heet sindsdien satirische literatuur. Het satyrspel kon men, toen, èn veel later, derhalve een satirische comedie noemen, sociaal-correctief werkzaam door de spot. Men vindt dus in de Renaissance voor het Atheense Dionysische satyr-spel twee termen: ruwkomische tragedie, en: saritische comedie. In de 3e eeuw vóór Christus schreef de auteur Rhinthon uit Syracuse spelen die men ofwel 'Siciliaanse vrolijke tragedies' noemt, ofwel aanduidt met de term 'Rhinthonica'. Het is mogelijk, maar niet bewezen, dat er verband bestaat tussen het Atheense Dionysische satyrspel en de Siciliaanse vrolijke tragedie[39]. In ieder geval komen in beide soorten spelen mythologische travestieën voor. De Rhinthonica waren bovendien, zo kon men constateren, *saturae* ofwel *satirae*, dat is, naar we na het voorafgaande weten, satirisch. De satyrs die er in voorkwamen, spraken satirisch. Dat was ook het geval in de latere, Latijnstalige, volkse kluchten die men in Rome *fabulae Atellanae* noemde[40]. Ook de als satyrs vermomde spelers ervan, afkomstig uit Atella bij Napels, spraken sterk spottend. Aldus konden in het Latijn de begrippen *satyrisch* (met satyrs als spelers) en *satirisch* (spottend, hekelend) door elkaar gaan lopen. Deze begripsvermenging droeg later bij tot het dooreenlopen van de termen satirisch en pastoraal. Vergilius immers schreef, zo meende men in de Renaissance, pastorale literatuur, de *Eclogae*, die allegorisch en kritisch van aard was[41]. Sinds zijn herdersdichten kon pastorale literatuur derhalve kritisch, ja satirisch zijn; kritiek immers grenst soms aan de satire, gaat er soms in over[42].

39 Ik maak hier gebruik van gegevens bij Ristine, F.H., *English Tragicomedy. Its Origin and History*. New York, 1910, blz. 9-10. (Ristine's boek duid ik in het vervolg aan met Ristine, *English Tragicomedy*).

40 Enk, P.J., *Geschiedenis der Latijnse Letterkunde* (vierde, vermeerderde en herziene druk). Groningen enz., 1956, blz. 7, weet te melden dat de eerste specimina van dit soort spelen, door Campaanse burgers in het Oskisch opgevoerd, 'Oskische spelen' werden genoemd; karakteristiek voor de 'Atellanen' noemt hij de steeds weer terugkerende typen met Maccus, de domoor, als voornaamste. Het aantal personages is gering, de handeling hoogst eenvoudig.

41 Doran, *Endeavors*, blz. 214, citeert als een *excellent statement of this ambiguous tradition* (nl. de pastorale traditie, een der vijf invloeden die zij bespreekt naar aanleiding van *tragicomic mixtures of various sorts*) Puttenham's *The Art of English Poesy* (1589), I. xviii. Puttenham zegt daar dat de dichter van pastorale eclogae niet tot doel had *to counterfeit or represent the rustical manner of loves and communication*, *but under the veil of homely persons and in rude speeches to insinuate and glance at greater matters*, *and such as perchance had not been safe to have been disclosed in any other sort*, *which may be perceived by the Eglogues of Virgil in which are treated by figure matters of greater importance than the loves of Tityrus and Corydon*. Doran onderscheidt derhalve een tweetal pastorale tradities: deze, die zij satirisch noemt, en een andere, die als romantisch betiteld wordt.

42 Al in Vergilius' eigen *Ecloga* III glijdt de toespeling over in het satirische, als de dichter in vers 90 zijn rivalen Bavius en Maevius vermeldt. Aldus Highet, G., *The Classical Tradition*, Greek and Roman influences on Western Literature (reprint with corrections). London enz., 1967, blz. 173.

Bovendien dacht men zich de satyrs en de pastores afkomstig uit en levend in hetzelfde landschap: Arcadië.

Renaissance-critici nu, onder wie Guarini in zijn *Compendio della poesia tragicomica* (een theoretische verhandeling over de tragicomische poëzie, tevens een samenvatting van zijn verdedigende geschriften naar aanleiding van de polemiek over zijn PF), beroepen zich in hun verdediging van de pastorale tragicomedie op het klassieke satyrspel als analogon. Het satyrspel is, omdat het in de Klassieke Oudheid voorkomt, in hun ogen een volstrekt legitieme vorm. Welnu: het satyrspel speelt zich af in de Arcadische wereld; het heeft als personages Arcadische figuren; het heeft ook raakpunten met de comedie; het is evenals de tragedie en de comedie in oorsprong gewijd aan Dionysos; het is spottend, hekelend, satirisch van aard. En dit laatste betekent dan tegelijkertijd dat er satyrs in voorkomen, dat er spottend, hekelend wordt gesproken, en dat er een grote variëteit van metra kan en mag voorkomen. De poging van Cinthio in zijn *Egle* het satyrspel te doen herleven preludeert derhalve op de theorie van een pastorale tragicomedie, die juist op de punten waar zij afwijkt van de tragedie en van de comedie, overeenkomt met het legitieme satyrspel.

In de praktijk illustreert de *Egle* de nauwe band tussen satyrspel en pastoraal drama. Cinthio volgt immers in zijn spel Sannazaro en de pastorale *egloghe rappresentative* na. Dat wil zeggen dat hij de traditie, die hij theoretisch afwees door pastorale dramatiek af te wijzen, in de praktijk voortzette. Cinthio's wens in zijn *Egle* het klassieke satyrspel te doen herleven blijkt - tegen de bedoeling van de auteur in - het handhaven van een pastorale traditie tot gevolg te hebben, met name op het toneel van Ferrara, waar vóór de opvoering van de *Egle* in 1545 sedert 1506 geen *egloga rappresentativa* meer vertoond was.

In het laatstgenoemde jaar werd, voor zover wij weten, een nieuw, in het vervolg traditioneel element in de pastorale dramatiek ingevoerd. Tijdens het carnavalsfeest van 1506 toch werd een *egloga* van Niccolo da Correggio gespeeld met muzikale begeleiding[43]. Ook van de *Egle* is bekend dat gedeelten ervan muzikaal begeleid werden. Dit betekent derhalve eveneens het continueren van een (nog jonge) traditie[44].

2. Mirzia; het blindemannetjes-spel

Vervolgens vraagt *Mirzia*, een spel van Epicuro (Marco Antonio de' Marsi, 1475-1555) enige aandacht. Deze *favola boscareccia* uit 1545 blijkt een uitbreidende imitatie van Epicuro's eigen *Cecaria* van 1525, een tafelspel waarin drie door de liefde verblinden een rol spelen. Wat

43 Carrara, *Poesia Pastorale*, blz. 374.
44 Carrara, *Poesia Pastorale*, blz. 374.

de personages, namen en beelden betreft, is het spel niét pastoraal, maar wèl in zijn ontleningen aan Sannazaro, de polymetrie en de liefdesklachten[45].

In de *Mirzia* nu treft men het blindemannetjes-spel aan[46], zoals dat ook in de PF wordt gespeeld.

3. Sacrifizio; ingewikkelde intrige; geen boerse sfeer en geen mythologische figuren meer

Als derde in de reeks van spelen, die kenmerken vertonen welke 'typisch' geacht kunnen worden voor de PF, dient *Sacrifizio* genoemd te worden.

Dit stuk van de hand van Agostino de' Beccari[47] werd voor het eerst opgevoerd in 1554. Het verscheen een jaar later in druk, en beleefde toen al een opvoering in Parijs. Ook dit stuk bevat gedeelten die getoonzet zijn[48]. Belangrijker evenwel is een mededeling in de Proloog van het spel. Daarin wordt gezegd dat het drama een n i e u w soort pastoraal spel is: er treden meer personen in op dan tot dusver in pastoraal toneel gebruikelijk was, het boers-rustieke wordt zorgvuldig vermeden, en mythologische figuren blijven achterwege. Het grotere aantal toneelfiguren is een gevolg van het feit dat de intrige méérvoudig is[49]. Daardoor wordt het spel enerzijds ingewikkelder, maar anderzijds ook afwisselender en boeiender dan vroegere pastoralen. Sinds *Sacrifizio* blijkt de ingewikkelde intrige in de pastorale dramatiek algemeen aanvaard te zijn. Daardoor is voor latere auteurs de terugkeer naar een enkelvoudig spel in de trant van de *egloghe rappresentative* versperd.

4. Aretusa; standsverschillen in Arcadië

De volgende schakel in de ketting, Alberto Lollio's *Aretusa* (1563)[50], weer een *commedia pastorale*, is dan ook even ingewikkeld van structuur

45 Carrara, *Poesia Pastorale*, blz. 315-316 en 320; Lancaster, H.C., *The French Tragi-comedy. Its Origin and Development from 1552 to 1628*. Baltimore, 1907 (waarnaar verder wordt verwezen als Lancaster, *Tragicomedy*), blz. 28.

46 Carrara, *Poesia Pastorale*, blz. 363.

47 De' Beccari wordt door Guarini aangewezen als degene *da cui solo de' riconoscere il mondo la bella invenzione di tal poema*, i.e. de pastorale. Cfr. Guarini, B., *Il Pastor Fido e il Compendio della poesia tragicomica*. A cura di G. Brognoligo, Bari, 1914 (Scrittori d'Italia 61), blz. 272. Naar dit boek wordt verder verwezen als *Compendio*, ed. Brognoligo.

48 Carrara, *Poesia Pastorale*, blz. 374.

49 Carrara, *Poesia Pastorale*, blz. 325.

50 Carrara, *Poesia Pastorale*, blz. 328; Carducci, G., *Su l'Aminta di Torquato Tasso saggi tre; con una pastorale inedita di G.B. Giraldi Cinthio*. Firenze, 1896, blz. 69 geeft als jaartal 1564 voor de druk, 1563 voor de opvoering op. Carducci's boek wordt verder aangehaald als Carducci, *Su l'Aminta*.

als het zojuist vermelde spel[51]. Nieuw in deze pastorale comedie is het voorkomen van standsverschil in Arcadië. Ondanks het feit dat de handeling zich in die landstreek afspeelt, vertonen verschillende personages duidelijk Napolitaanse trekken: het allusieve element treedt merkbaar naar voren. Ook Lollio laat op het toneel zingen: de toeschouwer hoort bijvoorbeeld een loflied op het pastorale leven.

5. Sfortunato; de onwillige nimf

Een jaar na het verschijnen van de *Aretusa* wordt in Ferrara Agostino Argenti's *Sfortunato* opgevoerd, aan het hof van Alfonso II d'Este. Ook Torquato Tasso bevindt zich onder de toeschouwers. Dit drama is een natuurlijke voortzetting, en tevens bijna een karikatuur van de voorafgaande pastoralen. De intrige berust namelijk vrijwel geheel op *uniformi amori discordi*[52]. De Silvio uit dit stuk[53] is het type van de herder die tevreden is met zijn vrije leven, een type dat al bekend was uit bijvoorbeeld de *Aretusa* en ook uit sommige ridderromans[54]. Men hoort in de inzet van sommige monologen filosofische overpeinzingen aangaande Amor; dat is ongetwijfeld een bewijs van invloed van Ariosto, die iets dergelijks in zijn *Orlando Furioso* doet. Men vindt hier verder voor het eerst een wijziging van de figuur van de nimf die wordt bemind. In vroegere spelen bood zij aan de liefde slechts weerstand, omdat zij een dienares van de kuise Diana, en dus de onthouding toegedaan was. In Argenti's spel verzet de nimf zich op andere gronden. Zij bemint een ander! Latere auteurs laten soms de nimf uit de bron van de haat drinken. Die bron is bekend uit de ridderromans (alweer bijvoorbeeld de *Orlando Furioso*). Zo gaat de nimf uit de pastorale dramatiek overeenkomst vertonen met de vrouwelijke figuren uit de hoofse ridderepiek[55]. Tenslotte kan naar aanleiding van de *Sfortunato* nog worden opgemerkt dat de traditie van muziek in het pastorale spel langzamerhand stevig gegrondvest blijkt: ook in Argenti's drama wordt gezongen[56].

6. Aminta

In 1573 wordt dan het spel opgevoerd dat zal blijken het hoogtepunt te

51 Carrara, *Poesia Pastorale*, blz. 328-329.
52 Carrara, *Poesia Pastorale*, blz. 330-331.
53 Carrara, *Poesia Pastorale*, blz. 332 schrijft dat Argenti in Silvio een ideaalbeeld van zichzelf heeft gegeven. Hij oppert de mogelijkheid dat Tasso er de suggestie van heeft gekregen ook zichzelf te portretteren in zijn pastoraal spel. Tirsi in de *Aminta*, de beminnelijke scepticus, is immers de vermomde hoveling Torquato Tasso.
54 Met name uit de *Amadigi*, het (enige) epos van Bernardo Tasso, de vader van Torquato. Het is gepubliceerd in 1559.
55 Cfr. blz. 18 hiervóór, sub c.
56 Carrara, *Poesia Pastorale*, blz. 375.

zijn in de ontwikkelingsgang van de pastorale dramatiek: *Aminta* van Torquato Tasso[57]. De 31e juli wordt het voor hertog Alfonso II d'Este van Ferrara en zijn hofhouding gespeeld, op een eilandje in de Po in de omgeving van Ferrara.

De meeste edities noemen het spel een *Favola boschereccia*. Men vindt evenwel ook de benamingen: *Comedia pastorale*, *Favola pastorale*, *Pastorale* en *Ecloga. Aminta* is een kort spel in vijf bedrijven, met een koor na elk bedrijf, en korte intermezzo's. Een proloog van Amor en een epiloog van Venus plaatsen het spel in een mythologische lijst, waarbinnen zich één liefdesintrige met blij einde afspeelt in één dag en op één en dezelfde plaats. De geliefden zijn Aminta en Silvia. De laatste is de traditionele, emotioneel nog niet volgroeide, ego-centrische jageres en dienares van Diana. Zij reageert niet op Aminta's liefde voor haar, de liefde van een jonge, onzelfzuchtige herder, welke gegroeid is uit de vriendschap van hun jeugdjaren[58]. Het spel heet *Aminta*; diens liefde is het hoofdthema[59]. Niets valt er voor of wordt er op het toneel verteld dat niet tot die liefde in enige betrekking staat. Alle mogelijke variaties van liefde vormen de achtergrond waartegen die van Aminta lichtend afsteekt. De werkelijkheid buiten het liefdesleven der personages wordt niet verbeeld. De *Aminta* is dan ook een spel van de irrealiteit, van de droom waarin de natuurlijke, prille liefde triomfeert.

Een liefde zó pril dat ze instinctief is, ongehinderd door conventionele, morele of religieuze preoccupaties. Die prille liefde maakt ook geen ontwikkeling door, ze is niet dynamisch. Vandaar dat Aminta eerder lyrisch geportretteerd wordt dan zichtbaar gemaakt via een dramatische handeling[60]. Hij wordt in het spel zelfs niet geconfronteerd met Silvia. Zij ontwaakt tenslotte tot diezelfde prille liefde door wat Aminta beleeft. In een spel verwacht de toeschouwer als drijfkracht van het gebeuren een conflict tussen de hoofdfiguren. Een dergelijk conflict bestaat in Tasso's spel niet. Dit is een gevolg van het feit dat Silvia in wezen gelijkgeaard is met Aminta, als het ware reeds zijn partner, maar nog géén gelijkwaardige. Tot het einde van het spel onthult dat, terwijl hij van de aanvang af r e e d s minde, zij dat toen nog (nèt) niet deed, maar thans w è l[61].

Wordt aldus aanvankelijk alléén in Aminta, uiteindelijk in Aminta en Silvia beiden, de ideale liefde verbeeld, daartegenover plaatst Tasso het cynisme als resultaat van de ontgoocheling der liefde door het

57 Carrara, *Poesia Pastorale*, blz. 332-340; ikzelf heb gebruikt T. Tasso, *Aminta* [...] A cura di A. Tortoreto. Milano, (1946).
58 Dat groeiproces is prachtig verwoord in de verzen 87-101 van de tweede scène van het eerste bedrijf.
59 Brand, *Tasso*, blz. 42.
60 Brand, *Tasso*, blz. 42.
61 Gerhardt, *La Pastorale*, blz. 111.

ouder-worden. Dafne en Tirsi hebben de illusie, die (nog) door Aminta en Silvia geleefd en beleefd gaat worden, verloren; zij geven de voorkeur aan het niet-beminnen, ofwel zij beminnen slechts sensueel. Maar noch Dafne's noch Tirsi's raadgevingen hebben invloed op Aminta's gemoedsgesteltenis. Hij triomfeert tenslotte door zijn liefde die heilzaam op zijn omgeving inwerkt. Zelfs de Satyr wordt een teder minnend wezen en besluit eerst tot aanwending van zijn brute kracht als er geen ander middel meer voorhanden is.

De natuurlijke liefde, door Aminta beleefd, wordt bezongen in het loflied op de Gouden Eeuw, dat dienst doet als *Coro I*. Dit is het lied van een droom, niet van de werkelijkheid zoals die aan het Ferrarese hof werd gevonden. De eer, in het leven aan het Hof zo slaafs gediend, wordt hier, in het *Coro*, immers aangeklaagd. Het hoofdthema van de Gouden-Eeuw-rei is namelijk een beschuldiging aan het adres van de *onor*, de Eer. Deze, zo wordt gezegd, heeft de vreugden van de liefde, zoals die in de Gouden Eeuw genoten werden, verjaagd. Haar vruchten zijn het menselijk leed, de menselijke pijn. Waar de Eer niet wordt gediend, daar leeft men in de Gouden Eeuw, een droomleven voor de hovelingen die juist wel de Eer dienen en eren. De liefde uit de Gouden Eeuw wordt geschilderd tegen een ‘natuur’-lijke achtergrond: de natuur, de stromen en de bosschages blijken niet alleen maar passieve achtergrond, maar actief: ze voelen mee met de gelieven[62].

Toch lijkt het pastorale in dit beroemdste voorbeeld van herdersspelen slechts geconcentreerd in het irrealiseren en idealiseren van het verbeelde, in het droomkarakter. Het is immers zó, dat niet alleen de vreugden van het pastorale leven *niet* worden uitgebeeld of vermeld[63], maar dat ook de negatieve kritiek op het hofleven feitelijk ontbreekt. Het leven aan het hof wordt door Tirsi - en deze verbeeldt tevens de hoveling Torquato Tasso - zelfs verdedigd. Tirsi immers citeert letterlijk Mopso die hem waarschuwde voor het verderfelijke leven in de stad, en vooral aan het hof. En dan volgt ogenblikkelijk zijn eigen beschrijving van wat hij in werkelijkheid aan het hof gezien en gehoord heeft: het volmaakte tegendeel van Mopso's sombere schildering[64]. Dit opmerkelijke feit moet ongetwijfeld worden toegeschreven aan de omstandigheid dat *Aminta* dateert uit de enige periode van Tasso's leven waarin hij het leven aan het hof volop waardeerde, omdat

62 Brand, *Tasso*, blz. 46; daar wordt verwezen naar soortgelijke verschijnselen in ander werk van Tasso, met name *Gerusalemme Liberata* (Canto XVI, ottava 16 en XIV, 76).

63 Uitgezonderd in de parafrase van Vergilius' *Bucolica* I, 6 e.v., in het Tweede bedrijf, 2e scène, vss. 174 e.v. Cfr. Gerhardt, *La Pastorale*, blz. 121-122.

64 Bedrijf II, scène 2, vss. 234-321. Tirsi's verhaal moet Aminta tot troost zijn. Deze immers neemt serieus wat Mopso met zijn pessimistische blik ‘waarneemt’. Blijkens Tirsi's verslag van eigen bevindingen aan het hof, is Aminta's houding in dezen onverstandig.

het hem vrijheid en bewondering schonk, met slechts één plicht: dichter te zijn[65].

Opmerkelijk is tenslotte dat in de laatste acte de ontknoping, het blije einde, niet verbééld maar slechts vertéld wordt. Mia I. Gerhardt meent dat dit de enige oplossing is die voor Tasso acceptabel was. Immers, *Dès que leurs sentiments s'accordent*, *Aminta et Silvia cessent d'exister comme personnages dramatiques*, *et tout ce qui reste à dire sur eux peut être rapporté sous la forme la plus simple et la plus impersonelle*[66]. Op deze wijze distancieert Tasso zich, schrijft Mia I. Gerhardt verder, van een dramatisch-blij-einde, een distantie-nemen dat nog eens herhaald wordt in de epiloog. Deze mythologiseert het geheel en onttrekt het zodoende aan een beoordeling naar de normen uit de realiteit. Tasso oordeelt niet, veroordeelt niet, kiest niet, maar distancieert zich, en is consequent in zijn hoofdidee: alles ontgoochelt, tot in het pastorale leven toe is er de ontgoocheling die leidt tot dromen - zelfs dáár - over de Gouden Eeuw!

Pas acht jaar na de eerste opvoering verscheen *Aminta* in druk. Maar toen (in 1581) zagen er meerdere edities kort na elkaar het licht. Twee ervan werden verzorgd door de drukkerij van Aldus Manutius in Venetië, en een van deze twee is de *editio princeps* van Tasso's spel. Die uitgave mist in II, 2 de zojuist vermelde Mopso-episode. Zó moet het spel in 1573 ten tonele zijn gebracht. Van de Koren treffen we in deze eerste Aldijn slechts *I* en *V* aan. De tweede Aldus-editie van 1581 geeft behalve *Coro II* óók de Mopso-passus en Tirsi's vermelde repliek. Ook de editie van *Aminta* uit Cremona, die verschenen is ná de eerste Aldijn, en dus ten onrechte het jaartal 1580 draagt, bezit *Coro II*[67]. Alléén de derde editie uit 1581, verschenen bij Baldini, bevat de epiloog. *Coro III* en *IV* tenslotte zien pas het licht in de editie van Aldus Manutius uit 1590[68]. Eerst deze uitgave zal Tasso geheel hebben bevredigd.

7. Pastor Fido

Het jaar daarvoor, eind 1589, wordt dan het eindpunt in de ontwikkeling van de pastorale dramatiek bereikt: *Il Pastor Fido*.

Sinds 1574 waren er al imitaties van Tasso's spel verschenen: *Ligurino* (1574) van Niccola degli Angeli, *Pentimento Amoroso* (1576) van Luigi Groto, *Alceo* (1582) van Antonio Ongaro, welk spel de afdoende bijnaam verwierf *Aminta bagnato*[69]. Waren deze toneelstuk-

65 Gerhardt, *La Pastorale*, blz. 121.
66 Gerhardt, *La Pastorale*, blz. 121.
67 Sozzi, B.T., *Per l'edizione critica dell' Aminta* in: *Studi sul Tasso*. Pisa, 1954, en Tasso, T., *Aminta*, edizione critica a cura di B.T. Sozzi. Padova, 1957, geven uitvoerige mededelingen over de drukgeschiedenis van Tasso's spel.
68 Brand, *Tasso*, blz. 39; blz. 311, noot 2 bij blz. 38.
69 = de doorweekte of in water gedompelde Aminta; zie boven blz. 15, noot 20.

ken louter imitaties, Guarini's spel wil niet slechts imiteren, maar vooral emuleren.

Juist als de *Aminta* voor het eerst in druk verschijnt, begin 1581 dus, maakt Guarini plannen zich op een moeilijker terrein dan hij, de zoetvloeiende lyricus, tot dusverre betreden had, verdienstelijker te maken dan zelfs Tasso: hij begint met het werk aan zijn pastorale tragicomedie[70]. Over de *Aminta* schrijft hij aan de auteur van *Canace*, Sperone Speroni (1500-1588)[71], dat het spel van Tasso aan de *Canace* (1546) dankt wat het aan aardigs bevat[72]. In de reeks namen van inspiratoren van Tasso, die men kan opnoemen - en Carrara noemt er in de pagina's van zijn boek die aan de *Aminta* gewijd zijn, heel wat - past zeer zeker ook Speroni. De *Canace* blijkt *Aminta*'s metrisch voorbeeld te zijn geweest. Ook Speroni's spel bevat een door een godheid der liefde gesproken proloog. De twee minnaars, die er de hoofdrollen in vervullen, komen evenmin als Aminta en Silvia ooit tezamen op het toneel. Ook van Speroni's spel kan men zeggen dat er meer verteld dan vertoond wordt. Carrara interpreteert Guarini's opmerking in de zin, dat deze ermee wilde zeggen: Tasso keert met zijn *Aminta* weer terug naar de traditionele weg, die Giraldi Cinthio aangewezen en bewandeld had, de weg waarlangs men het pastorale drama deed naderen tot de tragedie. Cinthio's *Egle* was een pastorale tragedie, Speroni's *Canace* een tragedie. Tasso's *Aminta* is noch volledig het een, noch volledig het ander, maar opnieuw een pastoraal drama dat, zij het met een *exitus felix*, tendeert naar de tragedie. En van deze vorm van dramatiek was de *Canace* het meest recente en beste voorbeeld, waarnaar Tasso zich in zijn pastorale dan ook gericht had; in de *Aminta* ontbreekt het komische immers geheel en al. Aldus de interpretatie van Carrara.

Men kan opmerken dat de *Aminta*, louter formeel gesproken[73], méér dan Guarini's spel een tragedie met *exitus felix* is, dat is - althans in

70 Rossi, *Guarini ed Il PF*, blz. 55-62.

71 Dit werk werd in 1546 door de auteur gepresenteerd als het meest volmaakte model van de Griekse tragedie in het Italiaans. Dat was en bleef het naar de mening van publiek en critici, tot rond 1550 een polemiek erover ontbrandde. Het stuk van Speroni behandelt de incestueuze liefde van de tweeling Canace en Macareo, naar Ovidius' *Heroides*. Voor een en ander zie men: Toffanin, G., *Il Cinquecento*. Milano, (1960) Storia letteraria d'Italia. 6a ed. riv., blz. 563 (in het vervolg aangeduid met Toffanin, *Cinquecento*). Ook Weinberg, B., *A History of literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago, 1961, part II, Ch. XVIII = Vol. II, blz. 912-953 (in het vervolg aangehaald als Weinberg, *History*).

72 In zijn *Compendio* schreef Guarini slechts over Tasso's navolgen, ‘in zijn allerschoonste *Aminta*’, van Beccari's *Sacrifizio*. Over de *Canace* wordt dan niet meer gesproken!

73 Louter formeel gesproken: dus niet in alle details, zoals bijvoorbeeld de allusies op de personages van het hof of op de auteur zèlf, en afgezien van de pastorale, d.w.z. de anti-reële sfeer.

Nederland -: een tragicomedie in 17e-eeuwse zin, een formele variant van de tragedie[74].

Wijst Guarini aldus met zijn (vleierige) opmerking aan het adres van Speroni op een wezenlijke trek van Tasso's spel, minder waardevol, meer rancuneus lijken zijn andere opmerkingen betreffende de *Aminta*. Deze zijn te vinden in een boek dat hij in 1601 afzonderlijk, en in 1602 tezamen met zijn spel uitgaf: *Il Compendio della poesia tragicomica*. Het is de samenvatting van het tweetal geschriften waarin hij zijn spel verdedigd had tegen felle aanvallen van een Retorica-professor uit de Aristotelische school, Giason de Nores (?-1590). Guarini schreef zijn *Compendio* in 1599 en merkte erin op dat de *Aminta* niets is dan navolging van Beccari's *Il Sacrifizio*. In de *Annotazioni*, voor het eerst bij de definitieve versie van zijn stuk in de bekende luxe-editie van Ciotti uit 1602 gepubliceerd, merkt Guarini bij zijn *Coro IV* op: *Coro I* van de *Aminta*, hier navolgend overtroffen, is grotendeels imitatie van Vergilius' *Ecloga IV*[75]. Naar Guarini's mening is de *Aminta* in formeel opzicht superieur aan Tasso's epos *Gerusalemme Liberata*[76]. Maar hij kan toch niet nalaten op te merken, bij de plaats waar hijzelf Vergilius' *Aeneis* navolgt[77], dat Tasso in zijn epos diezelfde plaats veel slaafser imiteert dan Ariosto in de *Orlando Furioso* had gedaan. Hier blijkt dat Guarini, waar hij er ook maar de kans toe ziet, Tasso's faam van haar glans probeert te ontdoen. De bedoeling is duidelijk: men vergelijkt Tasso en hemzelf op het gebied van de lyriek, door beiden virtuoos bedreven, èn op dat van de pastorale dramatiek. Naarmate de een, Tasso, kleiner blijkt, kan de ander, hijzelf, groter schijnen.

Duidelijk blijkt tenslotte de rivaliteit van de zijde van Guarini op een andere plaats in zijn *Annotazioni:* bij *Coro IV* van zijn PF. Dit koor noemt hij daar een *Canzona a concorrenza del primo Coro*, *che è nell' Aminta*. Hij maakt met dezelfde rijmwoorden zijn eigen *Coro*, naar de inhoud volledig contrasterend met Tasso's *Coro I*. Deze *canzona* is, zegt hij vervolgens, een *Esempio nobilissimo e forse unico in questa lingua a' nostri posteri di quel che possano due Poeti sì chiari e*

74 Cfr. Smit, W.A.P., *Het Nederlandse Renaissance-toneel als probleem en taak voor de literatuur-historie*. Amsterdam, 1964. Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks, deel 27, no. 4, blz. 183 (separaat blz. 17), in de herdruk in: Smit, W.A.P., *Twaalf Studies* (etc.). Zwolle, 1968, blz. 14.

75 Rossi, *Guarini ed Il PF*, blz. 55-62.

76 Rossi, *Guarini ed Il PF*, blz. 73.

77 De bewuste plaats waar Guarini een passage van Vergilius navolgt, vindt men in PF, V, 7, 37-50.
De verzen 37-41 komen overeen met *Aeneis* XII, 387.
De verzen 43-46 volgen *Aeneis* XII, 403-404 na.
De verzen 47-50 imiteren *Aeneis* XII, 388-390.
In Tasso's *Gerusalemme Liberata* vindt men de overeenkomstige plaatsen in Canto XI resp. de ottaven 68, vss. 7-8; 71, vss. 6b-8 en 69, vss. 1-4.

sì stimati de' nostri tempi. Che in niuna cosa si sono mai sì bene incontrati per cozzar insieme d'arti e d'ingegno, *siccome in questa*[78]. Met de term *cozzar* erkent Guarini, dat hij de *Aminta* als voorbeeld heeft gekozen, aldus Carrara[79]. En deze vervolgt, dat het daarom zinvoller is te letten op de afwijkingen van Tasso's tekst, die Guarini zich veroorlooft, dan op de veel talrijker en weinigzeggende overeenkomsten tussen de PF en de *Aminta*.

De verbindingen met de *Aminta* vormen niet de enige relatie die er bestaat tussen de PF en de dramatische produkten uit de Italiaanse pastorale traditie[80]. De PF is een voldragen vrucht van de pastorale dramatiek, zoals die zich in Italië heeft gemanifesteerd. Na de voorafgaande schets van de ontwikkelingsgang van het pastorale dramatische genre kan dat gemakkelijk en kort worden aangewezen. De intrige van de PF lijkt op die van Beccari's *Sacrifizio* en andere pre-Tasso-spelen. De hulde aan Silvio als overwinnaar van het zwijn op de Erymanthus vindt een parallel in de Koorhulde tijdens het offer in datzelfde spel *Sacrifizio*. Lollio's *Aretusa* heeft een soortgelijke orakelspreuk en *agnitio* als Guarini's spel. Argenti's *Sfortunato* kent reeds de heimelijke samenkomst der geliefden, een motief dat ook in de novellistiek, een der ‘brongebieden’ van de pastorale dramatiek, bekend is. Het blindemannetjesspel komt, naar reeds werd opgemerkt, al in Marsi's *Mirzia* voor. Zowel de kusscène als de vermomming van een minnaar in vrouwenkleren (in PF II, 1 verteld) kunnen hun voorbeeld gevonden hebben bij Tasso, zij het dan niet in diens pastorale spel, maar in de *Rinaldo*, een specimen uit een ander ‘brongebied’ der pastorale dramatiek (in *Canto V*). De rol van de Satyr als *goffo burlato* (bespotte lomperd), compleet met zijn bedrogen achterblijven met een gedeelte van de tooi van zijn beminde (PF II, 6) lag weer in Beccari's *Sacrifizio* ter imitatie gereed.

Het is duidelijk: Guarini's spel voegt zich geheel in de traditie van het pastorale drama en men kan, zoals bij elk spel uit die traditie, voor vele onderdelen vele voorbeelden noemen. Guarini zelf verwijst niet naar déze voorbeelden, maar noemt talloze klassieke inspiratiebronnen. Dat past een rechtgeaard litterator uit het renaissancistische Ferrara, waar men de klassieken bestudeerde, bewonderde en navolgde. Maar zo wordt ook iets anders duidelijk: Guarini wil met zijn PF classiciserend de traditie vernieuwen, en aldus Tasso overtreffen. Daarom noemt hij zijn stuk een *Tragicomedia pastorale*, in deze combinatie een geheel

78 Een zeer voornaam en misschien enig voorbeeld (althans) in deze (onze) taal voor onze nakomelingen van dat wat twee zo beroemde en zo geëerde dichters van onze tijd kunnen. Die elkaar nergens elders zoals in dit geval ontmoet hebben om samen in kunst en vernuft te wedijveren.

79 Carrara, *Poesia Pastorale*, blz. 362.

80 Het volgende naar Carrara, *Poesia Pastorale*, blz. 362-364.

nieuwe term[81]. Daartoe dienen de *Annotazioni* die hij in de luxe-editie van zijn definitieve redactie, de Ciotti-uitgave van 1602, aan zijn spel toevoegt, en waarin hij nauwkeurig aangeeft waar hij klassieke auteurs heeft nagevolgd en welke[82]. Daartoe dienen tenslotte ook de twee verdedigingsgeschriften tegen de aanvallen van De Nores, namelijk zijn twee *Verati*, en de samenvatting ervan in het *Compendio*. Het zijn alle drie verdedigingen van zijn nieuw en toch klassiek en daarom allesovertreffend spel. Omwille van de eigen glorie verzwijgt hij praktisch dat zijn stuk mede de erfenis is van de middeleeuwse, de 15e- en de 16e-eeuwse Italiaanse traditie. Omwille van die glorie ook heeft hij zijn spel (met succes, dat dient gezegd!) volledig aangepast aan de tijd waarin het gespeeld en aan het publiek waarvoor het geschreven werd. Op de *Verati* en het *Compendio* kom ik hieronder (pag. 90-95; 99-100) nog terug.

81 De term *Tragicomedie* blijkt het eerst gebruikt te zijn door de Griekse comedieschrijvers Anaxandrides (begin en midden 4e-eeuw vóór Christus), Alcaeus (2e helft 5e- begin 4e-eeuw vóór Christus) en Dinolochus (eerste helft 5e-eeuw vóór Christus). Schertsenderwijs betitelde Plautus (circa 250-184 vóór Christus) zijn *Amphitruo* in de Proloog als *tragico-comoedia*. In de moderne tijd blijkt de term voor het eerst gebruikt door de gebroeders Verardi. Deze noemden hun *Fernandus Servatus* van 1494 een tragicomedie. Cfr. Ristine, *English Tragicomedy*, blz. 7-9. De term *tragicomedie* vindt men voor het eerst in een wóórdenboek van 1502: Ambrogio Calepino's *Dictionarus Latino-Graecus*, s.v. comoedia.
De combinatie van de termen tragicomedie en pastorale moge dan al door Guarini i n I t a l i ë het eerst gebruikt zijn, aanspraak op absolute oorspronkelijkheid kon hij niet maken! In Portugal immers betitelde Gil Vicente een drama ter gelegenheid van de geboorte van een Infante in 1527 als *Tragicomedia pastoril da Serra da Estrella*. Zie Gerhardt, *La Pastorale*, blz. 147, en de erbij behorende noot 14 op blz. 199.

82 Aan het gebeuren in de PF gaan de lotgevallen vooraf van Aminta en Lucrina. Met name Lucrina is door haar afwijzende houding ten opzichte van de haar beminnende Aminta, priester van Diana, oorzaak van de ellende die er in Arcadië heerst ten tijde van de aanvang van de PF-verwikkeling. Wat er tussen Lucrina en Aminta voorvalt, wordt vermeld in de verzen 116-253 van PF I, 2. Guarini volgt hier een verhaal van Pausanias, te vinden in diens Ἑλλάδος περιήγησις, lib. VII, cap. XXI; naar Rossi, *Guarini ed Il PF*, blz. 189; ook bij Olschki, L., *G.B. Guarini's Pastor Fido in Deutschland*. [...] Leipzig, 1908, blz. 77; beide auteurs preciseren Guarini's bronvermelding in zijn *Annotazioni*, die luidt: *Questa Tragica storia è levato di peso da Pausania*, *dai nomi in fuori che son mutati* (noot van Guarini bij I, 2, vs. 117 e.v.).

Hoofdstuk II
Inhoudsoverzicht van *IL Pastor Fido*

[*Enige opmerkingen vooraf over de redacties van de PF*]

Guarini's pastorale tragicomedie heeft al direct na het verschijnen van de eerste druk in december 1589, enorme opgang gemaakt. Uit 1602 kennen we twee edities, waarvan de ene zich de 20ste, de andere de 27e noemt. Zeer waarschijnlijk is het getal 27 nog aan de lage kant[1].

Zowel de *editio princeps*, die op het titelblad als jaar van uitgave ten onrechte 1590 vermeldt, als de luxueuze 20e editie, van de uitgever Ciotti (in Venetië) uit 1602, zijn door Guarini zelf gecorrigeerd. De redactie van laatstgenoemde editie werd door de auteur als de definitieve beschouwd. Na 1602 heeft hij aan de tekst van zijn spel niets meer veranderd. In de edities tussen 1590 en 1602 blijken wèl wijzigingen aangebracht te zijn.

Wil men bij de bestudering van een vertaling of bewerking van de PF bepalen in hoeverre de vertaling c.q. bewerking tekstgetrouw is, dan moet men idealiter bij zijn onderzoek alle redacties betrekken die er van de PF-tekst bestaan. Constateert men in de tekst van de vertaling afwijkingen van een bepaalde PF-editie, dan hoeft dat nog niet te betekenen dat de vertaler van de voor hem liggende tekst is afgeweken. Hij kan dan immers een andere editie, die mogelijk een andere redactie bevat, gebruikt hebben. Ook als het zeker is dat de vertáler van de PF niet tekstgetrouw is geweest en eerder bewèrker moet worden genoemd, dan nog volstaat de vergelijking met één editie, één redactie niet om de aard van de bewerking vast te stellen. De PF nu is een *best-seller* geweest. Het is dan ook praktisch onuitvoerbaar bij de bestudering van een vertaling of bewerking van het spel alle edities die tot een bepaald jaar verschenen en nu nog bereikbaar zijn, te raadplegen. Het enige wat men redelijkerwijs doen kan, is een verstandige keuze maken uit de vele edities, en dan zien of er zich opmerkelijke

1 Stiefel, A.L., in: *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie*, 12e jaargang, 1891, kol. 376-382, noot 13 (bespreking van Rossi, V., *Battista Guarini ed Il PF*. Torino, 1886).

onderlinge verschillen voordoen. Bij deze keuze zal zeker rekening moeten worden gehouden met het vaststaande feit dat zowel de *editio princeps* als de Ciotti-editie van 1602 onder het toeziend oog van Guarini tot stand zijn gekomen. De definitieve redactie van 1602 werd door hem bovendien uitvoerig geannoteerd en becommentarieerd. Het ligt dus voor de hand in ieder geval déze editie te vergelijken met de *editio princeps*. Dan kan men de verschillen tussen de eerste en de laatste redactie van de hand van de auteur vaststellen.

In theorie zijn tussen 1589 en 1602 talloze tussenstadia van de tekst mogelijk. Er blijken slechts redacties te bestaan, d.w.z. de onderscheiden PF-edities vertonen alleen stilistische verschillen. Deze nu zijn van weinig belang voor een onderzoek naar het voorbeeld en de aard van een vertaling of bewerking van de PF. Het is namelijk zo, dat die tussen de *editio princeps* en de *Ciotti-editie van 1602* bijzonder klein zijn, Ze zijn bovendien gering in aantal. Het moet dan ook onwaarschijnlijk worden genoemd dat er daartussen redacties die s t e r k van deze verschillen, in omloop zijn geweest. V. Rossi heeft ons in zijn monografie[2] uitvoerig ingelicht over de verschillende handschriftredacties van de PF. Klaarblijkelijk heeft Guarini's werk aan die manuscripten geleid tot een tekst van de *editio princeps*, die van 1589, waarin hij tussen 1590 en 1602 nog maar weinig hoefde te veranderen om tot een redactie te komen die hem in alle opzichten bevredigde.

Een nauwkeurige vergelijking van de editie van 1589 en de definitieve redactie van 1602 leverde in totaal tien wijzigingen op, die geen van alle kunnen worden verklaard uit drukfouten. Zeven ervan zijn dusdanig dat ze min of meer dienst kunnen doen als indicator voor de Italiaanse redactie die door een vertaler gebruikt is, mits deze nauwkeurig te werk is gegaan. Men kan er dus mee vaststellen of zo'n vertaler de redactie van 1589 dan wel de definitieve vóór zich had.

Ik geef in Tabel 1 de tien plaatsen zoals ze in de twee vermelde uitgaven voorkomen, vergezeld van de vindplaats in de editie van Fassò[3].

De verschillen 1, 2 en 6 zijn praktisch niet relevant voor het bepalen van de redactie die aan een vertaling ten grondslag heeft gelegen. De verschillen 3, 4 en 8 zullen alléén bij een zéér nauwkeurige vertaling als indicator van de gebruikte redactie dienst kunnen doen. Anders is het gesteld met de overblijvende verschilpunten.

De wijziging in IV, 7 (no. 7 dus) zou determinerend kunnen fungeren bij een tekstgetrouwe vertaling, gezien de weglating van ‘fallo’ en de toevoeging van de tijdsbepaling ‘Hoggi’. Iets dergelijks kan ook worden opgemerkt met betrekking tot no. 10.

2 Rossi, V., *Battista Guarini ed Il Pastor Fido. Studio biografico-critico con documenti inediti*. Torino, 1886.

3 Guarini, B., *Opere*, di...a cura di Luigi Fassò (Torino, 1950).

Tabel 1

PF	**Bedrijf**	**scène**	**regel(s)**	**Editio princeps (1589) 1590**	**Ciotti-editie 1602**	**Fassò pag.**	**-regel**
1.	III	3	64	..ochi uiuo.	..occhi i'viuo	124	22
2.	III	6	8	..la sua ingorda uoglia	..la sua fiera voglia	142	16
3.	III	6	72	..chi mi fugge?	..chi mi fugge? He!	144	15
4.	III	9	26-27	..ch'à Coridon gia diede/ La fede maritale	..che data a Coridone /ha la fè maritale	157	5-6
5.	IV	2	10-11	Vn affetto d'amor../ Vn effetto d'amare	Un affetto d'amor../ Vn affetto d'amare	163	7-8
6.	IV	5	149	..ministro sono	..ministro i'sono	183	26
7.	IV	7	74-75	ch'accusando la fè, ch'ella m'ha data/ senz'alcun fallo,...	che se la fede à me già da lei data/ Hoggi accussassi,...	191	15-16
8.	IV	9	79	..credi male	..male avvisi	200	4
9.	V	3	77	con l'odorato e liquido bitumen	[*niet afgedrukt*, *maar wel becommentarieerd*]	224	2
10.	V	7	103	che già ferita sia più d'una piaga	che di più d'uno stral ferita sia	251	24

Veruit het meest interessant blijken echter de no.'s 5 en 9.

Allereerst no. 9. Mist een vertaling, die in het algemeen tekstgetrouw is, de versregel die wèl in de *editio princeps* staat, maar nièt in de editie van 1602, dan is het zeker dat de vertaler een niet verbeterde redactie van laatstgenoemde uitgave heeft gebruikt. Heeft hij de editie van 1602 vóór zich gehad, dan heeft hij waarschijnlijk géén goede nota genomen van de annotatie van Guarini. Die annotatie had hem immers kunnen attenderen op het feit dat een niet-afgedrukte regel werd becommentarieerd. Zou hij dat wèl ontdekt hebben, dan is het mogelijk dat hij geen andere redactie en evenmin een verbeterde uitgave van de Ciotti-editie van 1602 heeft kunnen raadplegen, al heeft hij dat na zijn ontdekking van de omissie van de bewuste regel gewenst. Het is dan ook mogelijk dat hij een latere editie van de redactie van 1602 (die van de Ciotti-editie) heeft gebruikt, waarin de *Annotazioni* van Guarini niet waren herdrukt, zodat hij de omissie niet heeft kunnen ontdekken.

Tenslotte no. 5.

De attente lezer, die de editie van Fassò raadpleegt, ontdekt een derde variant van de regels 10-11 in scène twee van het vierde bedrijf. Fassò geeft namelijk deze plaats als volgt:

> Un effetto d'amor tu vedi, Linco
> un effetto d'amare

In de noot bij het eerste *effetto* attendeert de tekstbezorger op een

duidelijke en hardnekkige drukfout, waardoor men in de eerste regel van dit citaat *affetto* krijgt te lezen. Hij formuleert dit met: *Le edizioni hanno* [...] ('De edities hebben...'). Dit betekent dat volgens hem reeds de *editio princeps*, en latere drukken ervan, in regel 10 die drukfout vertonen. Guarini evenwel becommentarieert regel 10-11 van IV, 2 in de editie van 1602 van Ciotti aldus: *Quei testi*, *che leggono effetto d'amore*, & *affetto d'amare*, *sono scorretti* [...] ('Die teksten, die de lezing hebben *effetto d'amore*, en *affetto d'amare*, zijn niet juist...'). Dat ze foutief zijn, wordt verklaard met de opmerking dat het *affetto* bij de hartstocht en het *effetto* bij *opera*, 'het doen' behoort. Deze opmerking impliceert een drukfout in de editie van 1602. Fassò meent dat regel 10 van deze redactie foutief is. Maar het blijkt regel 11 te zijn die onjuist is afgedrukt. We kennen dus v i e r verschillende redacties van deze plaats, maar alleen de eerste heeft het fiat van Guarini.

1. *editio princeps* (*1589*) *1590*	**2. *sommige edities tussen 1590 en 1602* (*of later*)**	**3. *Ciotti-editie* (*de 20e*) *1602***	**4. *Fassò-editie 1950***
affetto d'amor	effetto d'amor	affetto d'amor	effetto d'amor
effetto d'amare	affetto d'amare	affetto d'amare	effetto d'amare

Mits er geen te grote slordigheid in het spel is, geven vertalingen of bewerkingen die 1 of 2 hebben zekerheid omtrent de PF-redactie die werd gebruikt. Ook 3 geeft met grote kans op zekerheid uitsluitsel over de aan de vertaling of bewerking ten grondslag liggende redactie. De vierde mogelijkheid, die van Fassò, blijkt pas door deze tekstverzorger te zijn ingevoerd[4]. Hij spreekt, zoals we zagen, over *le edizioni*. Daarmee suggereert hij dat de gesignaleerde 'drukfout' door hem in *alle* geraadpleegde edities werd gevonden. Welke en hoeveel het er waren, weten we echter niet. En de mogelijkheid is natuurlijk niet absoluut uitgesloten, dat door een of andere zetter van een uitgave van de PF ten onrechte tweemaal *effetto* werd gelezen en dit zo in de druk terecht kwam.

Bij de bespreking van de verschillende PF-vertalingen die er in het Nederlands zijn verschenen, zal ik, waar daartoe aanleiding bestaat, de aandacht op deze plaatsen vestigen, met name op 5 en 9. Ze kunnen van belang zijn voor de identificatie van het voorbeeld en de karakterisering van de vertaling, c.q. bewerking.

4 In *Teatro del Seicento* a cura di Luigi Fassò, Milano etc., (1956) - vol. 39 van *La Letteratura Italiana Storia e Testi* - vindt men op de blz. 97-323 de tekst van de PF met een *Appendice* waarin de tekst van de *Intermezzi* (bij opvoeringen vertoonde tableaux-vivants tussen de bedrijven) en een *Lista* (di) *attrezzi* (lijst van toneelbenodigdheden). De PF-tekst blijkt identiek met en gebaseerd op de door mij gebruikte, eveneens door Fassò verzorgde editie. De annotatie is ten dele opnieuw geformuleerd, en hier en daar uitgebreid. De hierboven gesignaleerde vergissing van Fassò blijkt *niet* hersteld.

De proloog[5]

De proloog wordt gesproken door Alfeo, de stroomgod van de rivier in Arcadië waar het spel zich afspeelt.

Alfeo stelt zich aan het publiek voor. Hij vertelt dat hij degene is die omwille van zijn geliefde, de nimf Aretusa, wonderbaarlijke daden verricht heeft. Aretusa - door Diana, die haar voor hem wilde behoeden, in een riviertje veranderd - vluchtte voor hem, toen hij haar achtervolgde, wèg van Arcadië, in westwaartse richting, tot aan Sicilië. Door de kracht van de Liefde, trok hij onder de zee ten westen van Arcadië door...haar achterna. De toeschouwers kunnen van horen 'zeggen' uit hun klassieke lectuur - bijvoorbeeld Ovidius' *Metamorphoses*, bk. V[6] - weten dat hij haar tot aan Sicilië achtervolgde. Nu kunnen ze hem zelfs zién...Echter, blijkbaar afgeweken van zijn gewone weg, die van Arcadië rechtstreeks naar Sicilië voerde! Via de Adriatische zee, en de rivier de Po, die hij stroomopwaarts is gevolgd, is hij hier in Turijn terecht gekomen. En hier herkent hij zijn geliefde Arcadië! Dit zijn de velden, zegt hij, om zich heen wijzend, en dit de bossen waarheen de Gouden Eeuw week, toen overal elders de IJzeren Eeuw zijn intrede deed. Dit Arcadië wordt door hem om de vrijheid, de onschuld, de deugd en de vredelievendheid van zijn bewoners ge-

5 Enkele Italianen hebben reeds vóór het tijdstip waarop de PF in druk verscheen, hun mening geformuleerd over de functie en het gebruik van de Proloog in literair werk. In een *Giuditio delle comedie di Terentio*, die geschreven is rond 1565, maar pas gedrukt werd in de *Opere varie critiche* (1727), merkt L. Castelvetro op dat Terentius tegen de regels der kunst zondigt als hij in de Proloog de *fabula* vertelt. De comedie dient immers op zichzelf duidelijk te zijn en geen behoefte te hebben aan enige uitleg.
Daarentegen beweert G. Talentoi in zijn *Lettione sopra'l principio del Canzoniere del Petrarca* (1587), dat de proloog als apart stuk vóór een toneelspel een typisch kenmerk van de comedie is. Hij beschouwt de proloog als een retorisch middel, waarmee de klassieken zich moeite gaven de toeschouwer welwillend te stemmen, attent te maken op wat ging volgen en tot begrip van het spel te brengen. Epici, tragici en comici gebruiken allen de proloog om de lezer of toeschouwer voor te bereiden op de intrige. Maar alleen de comedie mag een apàrte proloog bezitten. Bij de tragedie dient de proloog, in de functie van expositie, in het drama geïntegreerd te zijn. Deze theorie stamt kennelijk uit de Klassieke Oudheid; alleen schrijvers die zich aan de Oudheid willen conformeren en zich in de klassieke traditie willen voegen, passen haar toe. Een 'nieuwlichter' als Giraldi Cinthio laat Tragedia-zèlf in de vers-epiloog van zijn drama *Orbecche* (1543) zeggen, dat 'de tijden / waarin ik ben geboren, er de oorzaak van zijn dat ik / hem [d.i. de proloog] bij mij draag...' want 'de plaats en de tijd eisen' dat.
In de *Annotazioni del Prologo* licht Guarini toe wat hij met zijn proloog op het oog heeft. Er blijken drie doelstellingen aanwezig: aan de toeschouwers de plaats van handeling en de personages uit het spel bekend maken; die toeschouwers prijzen; en (daardoor) hun welwillendheid verwerven.
Om de eerste twee doelstellingen te bereiken, heeft de auteur de proloog in de mond gelegd van Alfeus. Deze figuur uit Arcadië, volledig op de hoogte van de plaatselijke gesteldheid en omstandigheden in die streek, is volgens Guarini de meest geschikte en de meest deskundige proloogspreker.
Voor de gegevens met betrekking tot Castelvetro, Talentoni en Giraldi Cinthio, cfr. Weinberg, B., *A History of literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago, 1961, blz. 175, 224-226, 916; in het vervolg citeer ik Weinberg's standaardwerk als: Weinberg, *History*.
Tegen Guarini's proloog formuleerden bezwaren: 1) G.P. Malacreta in zijn *Considerationi sopra il Pastor Fido*, *tragicomedia pastorale del molto Illustre Sig. Cavaliere B. Guarini*. Vicenza, 1600 (herdruk Venezia, 1601): Guarini's proloog zou te autonoom zijn en mythologisch inexact (cfr. Rossi, V., *Battista Guarini*, *ed Il PF*. Torino, 1886, blz. 243 sq.; Weinberg, *History*, blz. 1096); 2) Niccolò Villani in *Considerationi di Messer Fagiano sopra la seconda parte dell'Occhiale del Cavaliere Stigliano contro all' Adone del Cav. Marino et sopra la II difesa di Gerolamo Aleandro*. Venezia, 1631, blz. 577-578: de verwondering van Alfeus over het feit dat Arcadië op het toneel aanwezig is, wordt door hem niet geloofwaardig geacht.

6 V, 572-642.

prezen. Die bewoners zijn herders, indien men afgaat op hun namen en hun kleding. Maar naar geesteshouding en levenswijze beoordeeld, zijn zij beschaafd, geleerd, bekwaam en voor het merendeel dienaars der muzen.

Dan gaat Alfeo over tot de lof der toeschouwers. Hij vraagt zich namelijk verwonderd af, wie toch Arcadië - door hem herkend aan de (op het toneel zichtbare) tempel en de grot van de antieke (Venus) Ericina en de tempel van de grote Diana (vanaf het toneel in de verte zichtbaar) - en de Arcadiërs verplaatst heeft naar Turijn waar de toeschouwers verondersteld worden zich te bevinden? De Proloog, zoals hij staat afgedrukt in de definitieve PF-editie, die van Ciotti van 1602, is namelijk afgestemd op de geprojecteerde, maar nooit gerealiseerde opvoering van de PF ter gelegenheid van de bruiloft in Turijn van Catharina van Oostenrijk, dochter van Philips II van Spanje, en Karel Emanuel van Savoye in 1585[7].

Het antwoord op zijn vraag geeft Alfeo dadelijk zélf. Dat Arcadië thans in Turijn ligt, is natuurlijk het werk van Catharina. Haar schoonheid en haar afkomst maken de streek waar zij komt tot Arcadië, het land van de Gouden Eeuw. Bovendien, zo realiseert men zich, brengt ook de opvoering van de PF Arcadië in Turijn (op het toneel, waar Alfeo staat). Tot bruid en bruidegom richt Alfeo dan lovende woorden over de vrede die zij in Piemont, de landstreek waarvan Turijn de

7 Afgezien van de Koren tussen de bedrijven, was de PF in september 1585 al voltooid. De Koren werden eerst na 1588 ter completering van het spel toegevoegd. In de herfstmaand van 1585 bood Guarini het manuscript van zijn spel aan Karel Emanuel aan, die toen pas getrouwd was met Catharina van Oostenrijk. Daarbij beweerde Guarini dat de PF vanaf zijn ontstaan voor de hertog bestemd was geweest. Er heeft evenwel al een plan bestaan tot opvoering tijdens het carnaval van 1585 voor Alfonso II d'Este van Ferrara, welk plan om onbekende redenen niet is uitgevoerd. De eerste opvoering van de PF vond pas in 1596 te Crema plaats, tijdens de carnavalsfeesten. Vgl. Rossi, V., *Battista Guarini ed Il PF*, Torino, 1886, blz. 182, 185, 229.

hoofdstad is, brengen. En hij eindigt met het uitspreken van de hoop dat het spel door hen wordt aanvaard, en dat eens de citer die nu zachte liefdesbelevenissen en minzame huwelijken bezingt, in een trompet gemetamorfoseerd, wapenfeiten zal verheerlijken.

Niet alleen de toeschouwer van een PF-opvoering met deze proloog, maar ook de lezer van de tekst kan nu het landschap op het toneel verbeeld, zien:

Op de voorgrond bevindt zich een tempel van de beroemde Venus van Eryx, die haar naam ontleent aan de berg Eryx op de westkust van Sicilië en die hier wordt vereerd[8]. In de nabijheid ziet men de ingang van de grot, aan diezelfde Venus gewijd. Op de achtergrond staat op een heuvel een tempel van Diana. Rondom ziet men velden en bossen. Verder weet de lezer nu ook in welk illuster gezelschap hij geacht wordt zich te bevinden: een publiek van hovelingen, opgeluisterd door de aanwezigheid van een vorstelijk bruidspaar.

Eerste bedrijf[9]

Eerste scène[10]

8 Merkwaardigerwijs attendeert Fassò hier de lezer niet op een mythologische inexactheid. Het is immers onwaarschijnlijk - en ik heb er dan ook nergens een vermelding van gevonden - dat in het *èchte* Arcadia *deze* Venus zou zijn vereerd. De deskundige lezer/toeschouwer wordt aldus verhinderd te geloven in de realiteit van de verbeelding van het echte Arcadia!

9 In het eerste bedrijf, zo schrijft Guarini in zijn *Compendio*, (zie hieronder blz. 90-95, 99-100), blz. 276-277, wordt aan het publiek een informatie verschaft, die het onderwerp van het spel bekend maakt en tegelijkertijd verwachtingen wekt voor het verloop daarvan, terwijl het zien een aanhoren van dit informatieve gedeelte reeds op zichzelf genoegen verschaft. De informatie moet evenwel zó spaarzaam zijn, dat het publiek de afloop niet kan voorzien of vermoeden. Ware dit wel het geval dan zou de spanning verzwakken en aldus het genoegen aan het spel verminderen.
De eerste aanzet tot de verwikkeling in de PF is het bewerkstelligen van een huwelijk van Silvio met Amarilli. Dit huwelijk moet, om bruikbaar te zijn voor het weven van de intrige, enerzijds noodzakelijk schijnen, maar anderzijds moeilijk te realiseren zijn.

10 In het kader van de 'toonzetting' van de tragicomedie dient hier nog een opmerking te worden gemaakt naar aanleiding van de *exitus felix* en de voorbereiding daartoe. Het blije einde moet wonderlijk en verbazingwekkend zijn, en dient voort te vloeien uit voorvallen die schijnen te moeten voeren tot een volslagen *exitus infelix*. In de PF fungeren als zodanig de berechting van Amarilli, en de tenuitvoerlegging van dat vonnis aan Mirtillo. De *exitus felix* is echter niet overtuigend, als de toeschouwer niet op een subtiele wijze daarop wordt voorbereid. Daarom, zegt Guarini, worden in de tragicomedie niet medelijden en vrees opgeroepen zoals in de tragedie, maar medelijden en een lach. Met andere woorden: de tragicomedie is pathetisch, niet vreeswekkend. En het doel ervan is: de katharsis van melancholie, niet van medelijden en vrees. De melancholie wordt bij de toeschouwer opgeroepen door hem in het spel te confronteren met doodsgevaar, zonder dat hij gaat vrezen getuige te zullen zijn van een werkelijke dood. Dat de toeschouwer niet gaat vrezen, wordt bereikt door hem van het begin af in te scherpen dat het gevaar afgewend zal worden. Over de manier waarop dit zal gebeuren, wordt hij echter niet ingelicht.
Hoe wordt de toeschouwer nu behoed voor vrees, zonder dat het gevaar verdwijnt? Guarini doet dit op drieërlei wijze:
Hij schrijft de éérste scène zó, dat deze niet tragisch maar tragicomisch is. In I, 1 treft men de komische weerstand van Silvio tegen het huwelijk met Amarilli aan.
Verder wisselt hij in het eerste bedrijf tragische scènes af met komische, ernstige met vrolijke.

Tenslotte sluit Guarini zich aan bij de conventionele traditie van de intrige die is gebaseerd op een raadselachtig orakel in verband met een huwelijk. In die traditie schijnt een huwelijk enerzijds een raadselachtig orakel te vervullen, maar anderzijds de heldin een onwillige bruidegom te bezorgen, terwijl de trouwe minnaar van de heldin zijn verlangen niet vervuld zal zien. Dit alles wordt in de PF in I, 2 voorbereid.

Silvio-Linco

Het toneel is nog in het schemerduister van de nanacht gehuld. De zon is nog niet opgegaan. In dat schemerduister worden enkele figuren

Vgl. voor een en ander: Doran, M., *Endeavors of Art. A Study of form in Elizabethan drama*. Madison, 1954, blz. 204-206.

zichtbaar. Twee van deze personen komen naar voren. De een blijkt Silvio[11], een herder die zich geheel aan de jacht wijdt. Als dienaar van Diana is hij tevens afkerig van iedere liefde voor een vrouw. Zijn vader Montano[12] is de hogepriester van deze godin in Arcadië en stamt uit het geslacht van Hercules.

De tweede figuur die op de voorgrond treedt is Linco, een oude dienaar van Montano.

De op de achtergrond blijvende jachtgezellen worden door Silvio opgewekt op de jachthoorn te blazen. Op de berghellingen van de nabijgelegen Erymanthus[13] immers leeft een wild zwijn dat alom in Arcadië verwoestingen aanricht en slachtoffers maakt. Iedere jachtlustige moet worden opgewekt tot de jacht op dat zwijn.

Silvio stelt vervolgens aan Linco voor, hem te vergezellen naar de tempel van Diana om daar de goden te gaan vereren en zo de jacht goed te beginnen. Middelerwijl zal het jachtgezelschap zich verzamelen.

Linco oppert bezwaren. Hij zegt dat het te vroeg is om naar de tempel te gaan; de priesters slapen immers nog. En hij spreekt een ernstig verwijt tegen Silvio uit, dat de kern van de hele scène zal

11 Silvio: de naam is kennelijk geïnspireerd op die van Tasso's Silvia uit de *Aminta*. Beiden minnen de *silve*, de wouden waarin ze jachtlustig en jagend leven. Beiden ook hebben zich gewijd aan de dienst van de kuise jachtgodin Diana.

12 Montano: de naam van de priester van Diana, zinspeelt ongetwijfeld op de *montes*, de bergen waar de godin gaarne verblijft. Cfr. hierná blz. 148, noot 48.

13 Erymanthus: de hoogste berg uit het bergmassief in de Noordelijke Peloponnesus. Hercules doodde er het zwijn dat Diana tot verderf van het land had gezonden.

blijken. Het behelst dat Silvio meer om de jacht geeft dan om de liefde. De hemel heeft immers veel genade en eer beloofd, als Silvio trouwt met Amarilli[14], dochter van de Arcadische herder Titiro. Linco spoort Silvio tot liefde voor dit meisje aan. Daarom zingt hij haar lof. Nog vandaag kan Silvio haar, zonder moeite van zijn kant, in zijn armen hebben. In een lange passus weidt Linco uit over de Liefde die maar ééns met vreugde komt, daarna slechts met smart. Ook spreekt hij over de werking van de Liefde, zoals die zichtbaar is in heel de schepping. Maar Silvio blijft halsstarrig. In de verdediging van zijn afweerhouding ten aanzien van de Liefde betrekt hij zijn voorvader Hercules als navolgenswaardig voorbeeld. Linco vertelt Silvio daarop hoe ook Hercules heeft liefgehad. En opnieuw spoort hij de zoon van Montano aan Amarilli te beminnen die zijn bruid is. Althans - zo verduidelijkt Linco - zij is door de goden voor Silvio bestemd tot heil van Arcadië en zij heeft haar woord van trouw reeds gegeven. Linco keurt het daarom goed dat Silvio Dorinda ontvlucht. Dit herderinnetje, dat verliefd op hem is, vormt immers maar een belemmering voor het gewenste huwelijk van Silvio en Amarilli.

Als zelfs na dit betoog Silvio van mening blijft dat hem terecht alleen de jacht behaagt, kan Linco niet anders meer doen dan verzuchten dat hij niet kan geloven dat Silvio van hemelse afkomst is. Hij lijkt ook nauwelijks van mensen af te stammen, zo verhard is zijn gemoed. Als hij toch de zoon van mensen is, dan zal aan zijn verwekking niet de vreugde van Venus, maar het vergif der wraakgodinnen hebben deelgehad[15].

Als hij uitgesproken is, gaat Linco toch met Silvio mee naar de tempel van Diana. De oude dienaar kan immers zijn meester niet in de steek laten, al schenkt deze geen aandacht aan zijn smekend betoog[16].

14 De naam van dit meisje wordt door Guarini in de volgende scène toegelicht bij monde van Mirtillo. Zie PF, I, 1-2, ed. Fassò blz. 51: *Cruda Amarilli*, *che col nome ancora*, *d'amar*, *ahi lasso!*, *amaramente insegni:* - Wrede Amarilli, die nog met (je) naam, helaas, *bitter*lijk te *beminnen* leert. Zie beneden, blz. 44.

15 De lezer van de PF, die het *Argomento* kent, kan er zich over verbazen dat Linco niets over het Orakel zegt. Dat Orakel verlangt een huwelijk uit *liefde* tussen twee godentelgen uit Arcadië. En juist om het huwelijk tussen Silvio en Amarilli er een uit liefde te doen zijn, verzwijgt Linco voor Silvio die orakelspreuk.
Uit Silvio's reacties mag men opmaken dat hij de orakelspreuk niet kent. Dat is voor een zoon van de hogepriester van het land, al leeft hij voortdurend in de bossen, vreemd.

16 Het is duidelijk hoezeer Guarini in deze en de volgende scène, zonder dat hij dat ergens aangeeft, Tasso's *Aminta* imiteert. In de *Aminta* verschijnen na de proloog van Amor als eerste spelers op het toneel: de Diana-dienares Silvia en Dafne, de oudere vrouw die haar aanspoort tot liefde voor Aminta die haar zo trouw is, maar door haar veronachtzaamd wordt. In de tweede scène spreken Aminta en Tirsi over de vurige liefde die de eerste voor Silvia koestert, en over de manier waarop die liefde ontwaakte.

Tweede scène
Mirtillo-Ergasto

Als Linco uit het gezicht is verdwenen, komt Mirtillo[17] op, de minnaar van Amarilli. Hij klaagt in een monoloog over zijn vergeefse liefde voor dit meisje. Haar naam reeds wijst op haar wreedheid: in Amarilli ligt zowel het woord *amaro* (bitter) besloten als het woord *amare* dat minnen betekent. En zij doet die naam alle eer aan: zij leert hem inderdaad 'bitter beminnen'! Niet alleen houdt zij zich doof voor zijn woorden, zij voelt er zich zelfs door beledigd. Nu is hij dan ook vast besloten zwijgende te sterven. De natuur en zijn dood zullen wel voor hem spreken, en zijn 'droev' en wreede pijn vertellen over al' (De Potter, *Den Getrouwen Herder*, etc. Amsterdam, 1650[18], blz. 10; in het vervolg van dit hoofdstuk aangehaald als *De Potter*).

Op dit moment verschijnt Ergasto[19], een metgezel van Mirtillo. Hij weet wel, zo zegt hij, dat Mirtillo van liefde brandt, maar niet voor welk meisje. Hij vraagt daar opnieuw naar. En ditmaal krijgt hij antwoord. Mirtillo vreest immers dat wáár is wat alom in Arcadië wordt gefluisterd, namelijk dat Amarilli gaat huwen. Maar dat is niet zijn enige vrees. Hij is er ook bang voor dat men te weten zal komen dat hij, tegen zijn lotsbeschikking in, haar bemint. Het past niet bij zijn nederig en armzalig lot de hoop te koesteren dat zij zich ooit met hem zou verbinden. Zij is immers een zo lieftallige en zo lieflijke nimf: naar afkomst, geest en uiterlijk waarlijk goddelijk! En hijzelf ... Nu zijn gesternte zich tegen zijn liefde voor Amarilli verzet, wil hij voor haar sterven. Maar hij zou haar vóór zijn dood nog één keer willen spreken, om haar zijn liefde zonder hoop op wederliefde te bekennen. Hij vraagt Ergasto hem daarbij te helpen, door zijn wens aan Amarilli over te brengen. Ergasto vindt dit verzoek begrijpelijk, maar voorziet moeilijkheden bij de inwilliging ervan. Het is duidelijk, zegt hij, dat Titiro bij een gesprek onder vier ogen tussen Amarilli en Mirtillo, zijn dochter zou kunnen verdenken van liefde voor Mirtillo terwijl zij aan Silvio is beloofd. En misschien is dat ook inderdaad de verklaring voor Amarilli's houding, veronderstelt Ergasto; wellicht ontvlucht zij Mirtillo juist omdat zij hem lief heeft.

17 Mirtillo: naamsverklaring, zie V, 5, 99, ed. Fassò, blz. 232: (Carino spreekt en vertelt waar hij Mirtillo heeft gevonden:) *In un cespuglio d'odorato mirto* - in een struikje van geurende *mirte*. Zie beneden, blz. 72 De mirte is de altijd groene plant van Venus en derhalve het symbool van eeuwigdurende liefde; in de klassieke literatuur werd de plant wel *myrtus coniugalis* genoemd. Cfr. Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopaedie der Classischen Altertumswissenschaft*, XVI, v. sub voce Myrtos, i.h.b. kol. 1182.

18 De beste Nederlandse PF-vertaling die we kennen. Ze wordt uitvoerig besproken in Dl. II, Hfdst. VI; zie beneden, blz. 310-(339).

19 De naam Ergasto is aan het Grieks ontleend. Hij betekent *de werkende*, en wordt hier gebruikt om te illustreren dat men moet werken voor het welzijn van zijn vrienden (*Annotazioni della 2a scena*, ed. 1602 (van Ciotti), blz. 27).

Als dat eens waar was, verzucht Mirtillo. Maar hij weet dat hij een kwaad gesternte heeft, en meent de aard van Amarilli's gezindheid jegens hem volledig te kennen. Hij vraagt daarom alleen maar wie de gelukkige bruidegom van Amarilli is, en bekent dat hij die benijdt. Ergasto antwoordt daarop dat Silvio geenszins te benijden is. Integendeel, de bruidegom is een beklagenswaardig man, omdat hij geen liefde koestert voor zijn bruid. Mirtillo vindt dit begrijpelijk, want hij alleen bemint Amarilli. Maar het is tegelijkertijd toch ook onbegrijpelijk, want wie kan Amarilli zien zonder haar te beminnen? Hij vraagt Ergasto waarom zij dan toch met die Silvio gaat trouwen. De beantwoording van deze vraag vergt een lang verhaal. Mirtillo is namelijk een herder die nog niet zo lang in Arcadië verblijf houdt, en daarom onkundig is van de stand van zaken in het vaderland van Amarilli. In Elis[20], waar hij is opgegroeid, is hem klaarblijkelijk niets ter ore gekomen van de ellendige toestand waarin Arcadië verkeert. Over die ellende en de oorzaak ervan licht Ergasto hem nu uitvoerig in. In vroeger tijden[21] is een meisje, Lucrina geheten, ontrouw geweest aan haar minnaar Aminta, een jeugdige herder en tevens priester van Diana. Over die ontrouw aan haar priester is Diana zó verbolgen geraakt dat zij - na een verschrikkelijke wraakoefening die aan velen het leven kostte en waarbij ook Lucrina en Aminta omkwamen - een gruwelijke straf heeft opgelegd aan het land waarin Lucrina woonde. Ieder jaar moet een jong meisje aan haar worden opgeofferd. Daarmee niet tevreden, heeft Diana bovendien de wet uitgevaardigd dat iedere getrouwde vrouw of verloofd meisje, van wie de ontrouw blijkt, ter dood gebracht moet worden. Wel is het in dit geval geoorloofd dat een ander de plaats van de ontrouwe op het offeraltaar inneemt. Deze dubbele ellende van het jaarlijks meisjesoffer en van de doodstraf voor iedere ontrouwe vrouw of maagd kan slechts op één voorwaarde worden weggenomen van Arcadië. Die voorwaarde is, dat twee Arcadiërs, beiden afstammelingen van goden, door liefde in het huwelijk worden verbonden. Bovendien moet de oprechte trouw van een getrouwe herder dan de ontrouw van de ontrouwe herderin uit vroeger tijden uitwissen.

Het is op dit punt dat de toeschouwer van de PF, als hij het in de drukken aan het spel voorafgaande Inhoudsoverzicht (*Argomento*) niet kent, gaat vermoeden waarom Linco in de voorgaande scène Silvio zo tot liefde voor Amarilli aanspoorde. Linco, sinds lang inwoner van Arcadië, kent natuurlijk de voorwaarden die Diana heeft gesteld voor het stillen van haar toorn. Hij weet ook dat Silvio een Arcadische

20 Elis: een landstreek ten westen en noordwesten van Arcadië. De grens tussen deze twee gebieden wordt gevormd door de zuidelijke uitlopers van het Erymanthusgebergte.

21 Dit verhaal over wat er vroeger is gebeurd, ontleent Guarini in grote trekken aan Pausanias. Zie boven, blz. 34, noot 82.

godentelg is. De toeschouwer gaat nu vermoeden dat Amarilli eveneens van de goden afstamt. Als dat zo is - en Linco kan dit weten -, zal een huwelijk uit liefde tussen Silvio en Amarilli aan de eerste van de twee voorwaarden voldoen. Op Amarilli heeft Linco geen vat, maar als dienaar van Silvio's vader Montano, kan hij wellicht wèl de jonge herder beïnvloeden.

Het bij de toeschouwer gerezen vermoeden wordt ogenblikkelijk bevestigd. Na het citeren van de orakelspreuk die de dubbele voorwaarde van Diana formuleert, zegt Ergasto dat Silvio van Hercules en Amarilli van Pan afstamt, en dat die beiden de enige godentelgen in heel Arcadië zijn. Uit dit verhaal van Ergasto concludeert Mirtillo dat er voor hem niet de minste hoop is. Zowel de Liefde als het Lot zijn tegen hem. De Liefde, omdat Amarilli, zo meent hij zeker te weten, hem niet bemint. Het Lot, omdat hij, naar de toeschouwer begrijpt, geen godentelg is en dus nooit aan de eerste voorwaarde van Diana kan voldoen, zelfs al zou Amarilli van hem houden.

Ergasto kan voor het verdriet van Mirtillo geen troost bieden. Hij kan alleen maar beloven zijn best te doen Amarilli en Mirtillo bij elkaar te brengen voor het gesprek waarvoor de laatste zijn hulp heeft ingeroepen. Met dat doel begeeft hij zich op weg. Hij besluit de scène met het uitspreken van de raad niet te zuchten of te schreien. Zuchten en tranen immers wakkeren slechts het vuur van de wrede liefde aan, blussen het niet. Ook Mirtillo verdwijnt uit het gezicht.

Derde scène
Corisca

Inmiddels is het volop dag geworden. Op de plaats waar zoëven de van een tragische, edele liefde vervulde Mirtillo en zijn vriend stonden, verschijnt nu Corisca[22]. Haar monoloog doet haar kennen als een slechte, verdorven vrouw. In de vorige scène vertelde Ergasto het verhaal over de vroegere voorvallen in Arcadië, die het uitgangspunt vormen voor de handeling in de PF. Thans treedt Corisca op als de ‘motor’ van het spel: zij brengt de handeling op gang. Dat zij zo slecht is als uit haar woorden blijkt, is het gevolg van een jarenlang verblijf in de stad. Bovendien, zo blijkt later in het spel, stamt zij uit Argolis: in die landstreek werd ook de overspelige, fatale Helena geboren, annoteert Guarini.

In haar monoloog bekent Corisca dat zij verteerd wordt zowel door liefde als door haat. Liefde voor de lichamelijk en geestelijk even schone Mirtillo. Haat tegen diezelfde Mirtillo, omdat hij een andere vrouw bemint. Zij is nu geworden wat zij als stedelinge vroeger bespotte: een vrouw, beheerst door boerse liefde voor een boerse herder. Aan-

22 Corisca's naam hangt wellicht samen met χόρη = meisje.

gaande de trouw koestert Corisca zo haar eigen opvattingen. Voor de lelijke, onaantrekkelijke vrouw is trouw het enige middel om liefde te verwerven. Voor de schone vrouw evenwel is trouw aan haar minnaar een dwaasheid. Zij zelf is zulk een schone vrouw en daarom behoeft ook zij zich niet te beperken tot één liefde. Het is immers juist de roem van schone vrouwen niet één minnaar te hebben, maar vele! Dat kan echter alleen, wanneer zij ervoor zorgt 'dat gheen van allen in mijn hart of ziel vernacht' (*De Potter*, pag. 23), dat wil zeggen dat zij haar hart niet aan een van hen verliest. En dat is nu juist wat haar ten opzichte van Mirtillo is overkomen! Zij kàn niet zonder hem! Daarom besluit zij hem voor zich te winnen, als het kan 'met vleyende gebeên' (*De Potter*, pag. 24) en anders door middel van bedrog. Lukt dat niet, dan zal zij zich wreken, zowel op hem als op Amarilli.

Vierde scène
Titiro-Montano-Dameta

Druk pratend komen, nadat Corisca van het toneel is verdwenen, twee oude mannen op. De een blijkt Titiro[23], de vader van Amarilli; de ander is de hogepriester van Diana, Montano, tevens de vader van Silvio. Hun gesprek handelt over wat hen in hun kinderen overkomt. Titiro blijkt sceptisch gezind: de orakelspreuken schijnen zijn dochter voor Silvio te bestemmen, maar blijkens diens gedrag zijn dan kennelijk de wet van de Hemel en de wet van de Natuur met elkaar in strijd. Hoe kan er op die manier een huwelijk uit liefde tot stand komen? Montano daarentegen gelooft in het orakel. Hij merkt op dat Silvio nog wel voor de liefde zal bezwijken; de tijd zal hem leren beminnen. Titiro wijst echter op het onnatuurlijke van de situatie: jeugd en liefde gaan toch natuurlijkerwijs samen? Daarop repliceert Montano met de opmerking dat, ook al zou er geen sprake zijn van een Hemelse bestemming van de een voor de ander, Amarilli in ieder geval haar woord heeft gegeven. Alleen dáárom al mag zij niet ingaan tegen de wet van Diana, die ontrouw in een meisje met de dood straft. Overigens heeft in de afgelopen nacht een droom hem opnieuw gesterkt in zijn geloof dat het huwelijk tussen Silvio en Amarilli door Lot en Hemel gewild wordt. Ook over dromen blijkt Titiro sceptisch te denken; hij is evenwel bereid te luisteren naar wat Montano gaat vertellen. In zijn droom, zo vertelt deze, zag hij zichzelf vissen aan de oever van de Ladon[24]. Een grijsaard kwam uit de rivier opgerezen en reikte hem een kind aan, dat zijn zoontje bleek te zijn, twintig jaar geleden bij een overstroming door de rivier meegesleurd en nooit teruggevonden. De grijsaard waarschuwde hem het kind niet te doden. Toen Montano zijn

23 Een herdersnaam, ook door Vergilius gebruikt. *Ecloga I*.
24 Arcadische zijrivier van de Alfeus.

zoontje in de armen sloot, betrok de hemel en werd het zo slecht weer dat hij vreesde het kind ten tweeden male te zullen verliezen. De hemel werd echter weer helder. En uit de plataan waaronder hij zat, klonk een stem die voorspelde dat Arcadië opnieuw gelukkig worden zou. Titiro's commentaar blijft nuchter: de feiten zijn in strijd met wat de droom voorspelt. Immers, Silvio wil niets van de liefde weten, terwijl Amarilli vele bewonderaars heeft die verliefd op haar zijn; het is haast onmogelijk dat zij niet voor één van hen wederliefde koestert. Ze lijkt op een prachtige roos in de vroege ochtend van een lente-dag. Maar als niemand die roos plukt, verwelkt ze snel in de brandende zonnestralen van de middag, en 's avonds reeds is zij er niet meer. Een bruiloft beloven zonder een bruiloft te schenken - zoals Silvio gedaan heeft -, is misdaad. Titiro heeft al bemerkt dat zijn dochter veranderd is; zij straalt niet meer van vreugde zoals vroeger. Montano heeft daarop geen antwoord. Het enige wat hij kan doen, is de hoop uitspreken dat de goden ondanks alles hun eigen geslacht door een huwelijk in stand zullen houden. Hij wekt Titiro dan ook op met hem naar de tempel te gaan om hun voorvaderen Pan en Hercules een offer aan te bieden, ongetwijfeld ten einde hen gunstig te stemmen. Hij roept zijn knecht Dameta[25] die tijdens hun gesprek terzijde heeft gestaan, naderbij. Deze moet de offerdieren, een jonge stier voor Hercules en een bok voor Pan, gaan uitzoeken. Als Montano en Titiro tempelwaarts zijn gegaan, spreekt Dameta de hoop uit dat Montano's voorspellende droom uit zal komen en dat de priester - en met hem Arcadië - zo gelukkig zal worden als hij hoopt. Vervolgens sluit hij de scène af met de raadselachtige woorden dat hij weet in welke mate de herinnering aan zijn verloren zoon voor Montano een gunstig voorteken zijn kan.

Vijfde scène
Satyr

Nu volgt een scène van komische aard, waarin de Satyr zijn liefdeservaring uitspreekt in een bittere monoloog. De liefde is de man vijandig gezind zegt hij, ze is verwoestend als vuur, wreed en verscheurend. En wie is de schuldige? Hoe komt het zo? Door de trouweloosheid van de vrouw, die zich tooit en opsmukt om minnaars te lokken, maar geen wederliefde wil schenken.

De toeschouwer herinnert zich bij deze beschuldiging de verheerlijking van de trouweloosheid door Corisca, die bovendien constateerde dat trouweloosheid niet zo maar een gril, doch noodzaak is voor de schone vrouw.

De kosmetische verzorging van de vrouw en de resultaten daarvan

25 Een herdersnaam, in de vorm Damoetas ook door Vergilius gebruikt. *Ecloga II*, *III* en *V*.

worden nu door de Satyr beschreven in woorden die tegelijk een felle veroordeling inhouden. Hij komt tot de conclusie dat uiteindelijk de enige schuldige aan het liefdesverdriet degene is, die dat vrouwenbedrog niet doorziet. Daarmee spreekt hij een zelfbeschuldiging uit. Hij heeft immers Corisca, die nog wel uit de schurkachtige streken van Argos[26] stamt, geloofd.

De Satyr sluit dan zijn monoloog af met zich ten voorbeeld te stellen aan de onwijze minnaars, zoals hij er zelf een geweest is. Hij geeft hen de raad niet met tranen en zuchten de vrouw te verafgoden, maar mannelijk en doortastend op te treden. Dat heeft hij zich voorgenomen zelf ook ten opzichte van Corisca te doen, nu hij tot tweemaal toe zachtaardig, en dus vergeefs, getracht heeft haar voor zich te winnen.

Koor
[*van Arcadiërs*]

In zeven strofen bezint het Koor zich op de situatie. De macht van het Fatum werkt in alles en allen; zowel de mens als de natuur zijn ervan afhankelijk. Het huwelijk, dat aan Arcadië het geluk zal weergeven, wordt blijkens de orakelspreuk door het Fatum gewild en zal dus zeker plaats vinden. Of is dat eigenlijk niet zo zeker? Ondanks zijn hemelse afkomst verzet Silvio zich immers tegen de wil van de Hemel die hem voor Amarilli bestemd heeft. En ook Mirtillo verzet zich tegen de Hemel! Hij heeft Amarilli lief die niet voor hèm is bestemd. Maar zijn liefde is óók een gevolg van het Fatum, evenzeer als de afkeer van Silvio. Is dan het Fatum in zichzelf verdeeld, gezien deze tegenstrijdigheden?

De Arcadiërs begrijpen er niets meer van. Daarom wenden zij zich met een gebed tot Hem die boven de sterren en boven het Fatum staat: God, de Al-regeerder. Laat Hij uitkomst geven door ervoor te zorgen dat ‘wie Amarilli moet liefhebben, niet voor haar wegvlucht, en wie van haar wegvluchten moet, haar niet liefheeft’ (PF, koor I, vss. 74-75, eigen vertaling, *P.V.*)

Daardoor bemoedigd, eindigt het Koor zijn lied in wat optimistischer toon. Wie weet? Soms komt er geluk voort uit wat ongeluk leek. De mens kan nu eenmaal niet in de zon kijken, met andere woorden: hij kan de goddelijke raadsbesluiten niet begrijpen.

26 Argos wordt door de Satyr schurkachtig genoemd, omdat het de vaderstad was van de overspelige Helena. *Annotazioni della 5a scena*, ed. 1602 (van Ciotti), blz. 63.

Tweede bedrijf

Eerste scène
Ergasto-Mirtillo

Enkele uren na hun gesprek in I, 2 vindt Ergasto na lang zoeken eindelijk Mirtillo. Deze vraagt hem verwonderd waarom hij zo'n haast heeft. Ergasto vertelt dan dat de zuster van Ormino[27], dat is Corisca, bevriend is geraakt met Amarilli. Nu wil hij Corisca inschakelen bij zijn poging Amarilli met Mirtillo in contact te brengen voor het door de laatste gewenste gesprek. Corisca heeft gezegd dat zij wel mee wil werken, maar eerst de gehele geschiedenis van Mirtillo's liefde wil kennen om de juiste maatregelen te kunnen treffen.

Mirtillo gaat dan over tot het relaas van zijn eerste ontmoeting met Amarilli. Hij zal over zijn liefde, die toen ogenblikkelijk ontvlamde, spreken, hoewel de herinnering aan alles wat er voorviel pijn doet, alsof er aan een pijl wordt getrokken, die ‘heel diep in 't vleesch geschoten’ zit (*De Potter*, blz. 43).

Zijn liefde ontvlamde, zo vertelt hij, in de lente van het vorige jaar. Hij zag Amarilli voor het eerst bij de Olympische spelen in Elis en Pisa die zij met haar moeder was komen bijwonen. Zijn zuster had hem vervolgens geholpen door hem in vrouwenkleren te vermommen, zodat hij zich onder de speelgenoten van Amarilli kon mengen en voortdurend in haar nabijheid zijn. Zo bevond hij zich ook onder hen toen zij, als rechtgeaarde meisjes van Megara, hùn specifieke spel gingen spelen: de wedstrijd in het kussen[28]. Wie de zoetste kus geeft - en dat wordt beoordeeld door het meisje dat de schoonste mond heeft - krijgt een krans. Vanzelfsprekend werd bij de wedstrijd die Mirtillo heimelijk bijwoonde, Amarilli als scheidsrechter aangewezen. Verrukt roemt hij de schoonheid van haar mond: de allerschoonste die er is en die hij bij de wedstrijd heeft mogen kussen! Hij beschrijft, hoe Amarilli's wederkus hem tot in zijn diepste wezen heeft beroerd. Van haar kant had ook Amarilli de kus van Mirtillo als de zoetste ervaren, zodat hij winnaar van de wedstrijd werd. Hij kreeg dan ook de uitgeloofde krans, die hij echter aan Amarilli aanbood; in ruil daarvoor zette zij hem de krans op het hoofd die zij zelf droeg. Die krans draagt hij nog altijd, en zal hij tot in het graf blijven dragen.

Gedurende de tijd dat hij in Elis verblijf hield, was hij gelukkig.

27 Ormino ontleent zijn naam aan het Griekse ὁρμή dat ‘ongeordende lust’ betekent, ‘stimulans van de wellust’. De persoon met deze naam is een waardige broer van een zo slechte vrouw als Corisca. *Annotazioni della 1.a scena del 2.o atto*, ed. 1602 (Ciotti), blz. 86.

28 Theocritus schrijft in de *Twaalfde Idylle* dat de meisjes van Megara ieder jaar bij de graftombe van Diocles van Athene, een allerschoonste jongeling, te zijner ere wedijverden in het kussen. *Annotazioni della 1.a scena*, ed. 1602 (Ciotti), blz. 87.

Amarilli bleef hem namelijk al die tijd vriendelijk gezind. De lezer/toeschouwer vraagt zich nu af, zoals Ergasto (die zijn vraag tot Mirtillo zèlf richt), of Amarilli zijn bedrog ontdekt had, en hem desondanks gunstig gezind bleef. Mirtillo antwoordt dat hij het niet weet. Maar als hij sinds het einde van de wedstrijd in het kussen haar krans is blijven dragen, moet Amarilli - concludeert de lezer of toeschouwer - Mirtillo's list doorzien hebben, en is haar gedrag een bewijs van wederliefde. Mirtillo's uitspraak dat hij het niet weet, klinkt daarom wat ongeloofwaardig. Als men hem op zijn woord gelooft, moet men tot III, 3, 209 wachten op het antwoord op de gestelde vraag. Daar zegt Amarilli dat zij na de kus-wedstrijd het bedrog ontdekt had, er verontwaardigd over was geworden, maar uit medelijden Mirtillo voor de wraak der meisjes behoed had. Hoe zij de list achteraf ontdekt heeft, zegt zij daar niet. Onduidelijk blijft ook waarom Amarilli, toen zij in Arcadië was teruggekeerd en Mirtillo haar daarheen gevolgd was, zich plotseling afkerig van hem betoonde, zoals Mirtillo vertelt. Hij woonde enige tijd in het huis dat zijn vader in Arcadië had aangehouden toen deze naar Elis emigreerde. Maar al spoedig had hij Arcadië weer moeten verlaten. Zijn oude vader was uit verdriet om de afwezigheid van zijn zoon ziek geworden. Wat stond hem anders te doen dan naar Elis terug te keren? Zijn vader genas, maar hijzelf werd ziek, van eind mei tot begin december. Het geraadpleegde orakel voorspelde wel genezing voor hem, maar alléén in Arcadië.

Dat is de reden, zo besluit Mirtillo zijn verhaal, waarom hij weer hier is. Nu is hij echter wel weer gezond naar het lichaam, maar voor eeuwig ziek naar de ziel, door zijn liefde voor Amarilli.

Ergasto weet nu voldoende en zal Corisca op de hoogte gaan stellen van hetgeen Mirtillo hem verteld heeft. Daarna zal hij zijn vriend bij de bron weer ontmoeten. Beiden verdwijnen van het toneel, Mirtillo met een zegenwens voor Ergasto op de lippen.

Tweede scène
Dorinda - Lupino - Silvio

Op het toneel zien we het herderinnetje Dorinda[29], verliefd op Silvio, naar uit haar woorden weldra blijkt, een hond strelen en kussen. Het is Melampo[30], de hond van haar geliefde. Onderwijl spreekt zij het dier toe en geeft daarbij uiting aan haar jaloezie dat Silvio wel van Melampo houdt maar niet van haar. In de verte klinkt hoorngeschal, en dichterbij roept iemand de hond naar zich toe. Als Dorinda duidelijk Silvio's

29 Dorinda: ws. alluderend op δωρέομαι, schenken.

30 Melampo: zinspeling op zwart-voet, uit μέλας en πούς; de naam vindt men voor een hond in Ovidius, *Metamorphoses* III, 206 en 208, en in Vergilius *Georgicon* III, 550 voor die van de ziener en arts, zoon van Amythaon.

stem herkent, roept zij haar oude dienaar Lupino[31] en beveelt hem zich met Melampo in het struikgewas te verbergen. Niet zodra is hij met de hond verdwenen, of Silvio komt zoekend op. Er ontspint zich dan een gesprek tussen Dorinda en de jonge jager die met een zucht in haar het meisje herkent dat hem steeds met haar liefde achtervolgt. Zij vertelt Silvio over Melampo en het hert dat door de hond werd opgejaagd. Beide zijn in haar macht, zo zegt ze, en beide wil zij wel aan hem afstaan, mits hij haar zijn liefde schenkt. Als Silvio antwoordt dat hij niet weet wat liefde is, breekt Dorinda uit in een klacht. Er gaat zo'n liefde-wekkende kracht van Silvio uit, dat hij wel een zoon moet zijn van Venus, die in zijn moeder menselijke gedaante had aangenomen. Als hij zich vleugels aan de schouders hechtte, zou hij precies Cupido zijn! Maar bij alle liefde die hij wekt, voelt hij zelf de liefde niet! En daarvan is zij het slachtoffer.

Silvio herhaalt bereid te zijn liefde te geven, ook al kent hij die niet, en eist opnieuw hond en hert op. Niet dan in ruil voor een pand zal hij die krijgen, antwoordt Dorinda. Na enig woordgespeel begrijpt Silvio dat dit pand een kus moet zijn en hij belooft haar die te geven. Daarop komt op Dorinda's bevel Lupino uit de struiken tevoorschijn met de hond, die door Silvio uitbundig begroet en geliefkoosd wordt. Dorinda stuurt ondertussen haar dienaar weg, zodat zij met Silvio alleen is.

Derde scène
Silvio-Dorinda

Silvio is direct gaan onderzoeken of zijn hond enig letsel heeft opgelopen. Verheugd constateert hij dat Melampo in uitstekende conditie verkeert. Vervolgens vraagt hij Dorinda naar het beloofde hert. Zij gaat dan met raadselachtige woorden spreken over een damhert dat, hoewel het in het hart getroffen is, tòch leeft en nabij is. Als zij het raadselachtige wegneemt door te bekennen dat zij met dat damhert zichzelf bedoelt, maakt Silvio haar voor een bedriegster uit en verlaat verontwaardigd het toneel. Dorinda sluit dan de scène af met een monoloog waarin zij getuigt van haar trouw en van haar bereidheid alles voor Silvio te doen. Zij zal hem tot rust brengen als hij moe is, zijn voorhoofd drogen, zijn wapens en zijn buit dragen. Sterker nog, zij wil zelfs het doelwit voor hem zijn als er geen ander wild te vinden is. Kortom: zij zal hem volgen, desnoods tot in de wrede hel, als er een hel bestaat die in wreedheid die van zijn trots en van haar smart over-

31 Lupino: de naam van deze herder wordt - gelijk die van Silvio, Montano, Corisca, Dameta, Melampo - door Guarini niet becommentarieerd. Wellicht achtte hij zonder meer duidelijk dat Lupino's naam samenhangt met het voornaamste kledingstuk dat deze herder klaarblijkelijk draagt: de huid van een *lupo*, een wolf. Dat hij aldus gekleed is, kan blijken uit IV, 2. Zie beneden, blz. 63.

treft. De daad bij het woord voegend gaat zij de velden in, Silvio achterna.

Vierde scène
Corisca

Juichend komt dan Corisca op. In een korte monoloog jubelt zij over het feit, dat zij Vrouwe Fortuna een handje heeft kunnen helpen bij de verwezenlijking van het wraakplan tegen Amarilli. Zij is listig genoeg geweest haar jaloezie verborgen te houden en te veinzen Amarilli's vriendin te zijn. Dat vermeerdert haar kansen op succes! Tevens blijkt uit die veinzerij hoe groot haar haat is; wie zich niet als vriend weet voor te doen, is nooit de felste vijand! Overigens gelooft zij niet dat Amarilli niemand zou liefhebben, ondanks de schijn van het tegendeel. Wie in de koelheid van dat meisje gelooft, is een dwaas.

Dan verbergt Corisca zich snel in de struiken, want zie, hoe gunstig het lot haar gezind is: daar komt juist Amarilli aan!

Vijfde scène
Amarilli - Corisca

Nu verschijnt voor het eerst de tweede hoofdfiguur van het spel ten tonele: Amarilli. Zij begint met een monoloog waarin zij het woud begroet en verheerlijkt. Daar immers wonen rust en vrede. De soberheid waarin de woudbewoners leven, schenkt vrijheid, terwijl de rijken de gevangenen zijn van hun rijkdom. Zij prijst het herderinnetje gelukkig, dat armelijk gekleed is, maar tevreden leeft en daarmee alles bezit. De natuur voedt haar en zij heeft haar herder, die haar niet door de mensen of de Sterren (dat wil zeggen: het Fatum) maar door de liefde wordt gegeven.

Dan ontdekt zij Corisca, die voorwendt bedroefd te zijn, omdat Amarilli haar niet verteld heeft dat zij nog vandaag zal trouwen. Amarilli verzekert haar niets van een bruiloft te weten, èn er bang voor te zijn. Het huwelijk, zo heeft haar moeder haar geleerd, is ingrijpend als een tweede geboorte. Ja, maar tot een nieuw en blij leven, repliceert Corisca, die daarop vertelt hoe Mirtillo bijna van verdriet gestorven is, toen hij hoorde spreken over Amarilli's aanstaande bruiloft. Om hem te troosten beloofde Corisca hem, het huwelijk van Amarilli met Silvio te verhinderen. Dat was een belofte, die zij inderdaad zou kunnen vervullen als zij wilde. En op de vraag van Amarilli of zij er ook de moed toe zou hebben, antwoordt zij bevestigend. Nadat Corisca heeft beloofd alles geheim te houden, onthult Amarilli haar hoe zij staat tegenover de trouw die zij aan Silvio heeft beloofd. Zij zou van haar belofte ontslagen willen worden, maar de eer, haar vader en Diana laten dit niet toe. Corisca merkt dan op dat Amarilli's schaamtegevoel de enige

hindernis vormt. Over de eigenlijke bezwaren van Amarilli praat zij niet en zij wekt daardoor de indruk die gemakkelijk te kunnen overwinnen. Amarilli haakt dan ook op Corisca's opmerking over haar schaamtegevoel in, en zegt dat zij dit niet kwijt kan raken. Corisca gaat echter door met haar verleidingspogingen, noemt opnieuw de naam van Mirtillo en stelt een gesprek met hem voor. Amarilli ziet daar aanvankelijk geen heil in; integendeel, een gesprek met hem zou gevaarlijk voor haar zijn. Maar tenslotte stemt zij er toch mee in, op strikte voorwaarden. Zo zal zij volkomen vrij moeten zijn om weg te gaan wanneer zij wil. De samenkomst zal volslagen 'toevallig' moeten zijn, en het gesprek kort van duur. Ook zal Mirtillo op een behoorlijke afstand van haar moeten blijven. Corisca aanvaardt al deze voorwaarden, en stelt voor dat het gesprek gevoerd zal worden op de plaats waar zij zich nu bevinden, op het middaguur. Als Amarilli en enkele van Corisca's vriendinnen 'blindemannetje' aan het spelen zijn, zal Mirtillo 'toevallig' voorbijkomen.

Terwijl Corisca haar voorbereidingen gaat treffen, wil Amarilli thuis informeren naar de 'bruiloft' en wat daarover verteld wordt. Als zij weg is gegaan, vraagt Corisca zich af, of Amarilli werkelijk zo standvastig is als zij lijkt. Maar als haar eigen woorden bij Amarilli niets bereiken, zullen die van Mirtillo stellig wèl succes hebben. Zij is er zeker van vat te hebben op het hart van haar 'vriendin'. Door haar ingeniositeit kan zij Amarilli laten doen wat zij wil, terwijl deze denkt door liefde gedreven te worden.

Zesde scène[32]
Corisca - Satyr

Bruusk worden Corisca's monoloog en alleenzijn verstoord door de woest opkomende Satyr, die haar vastgrijpt. Zij begint hem prompt te vleien, met de bedoeling uit zijn greep te geraken. Als de Satyr haar daarop aan de haren rukkend begint te mishandelen, smeekt zij zelfs om vergiffenis en respijt. Als ook dat tevergeefs blijkt, gaat Corisca schelden. De Satyr scheldt zo mogelijk nog heviger terug. Onder al dat gescheld slaagt Corisca erin haar valse pruik los te maken. De Satyr, die haar immers bij de haren vasthoudt, smakt met die pruik in de handen achterover tegen de grond, wat haar de gelegenheid geeft van hem weg te vluchten. Weer opgekrabbeld, meent de Satyr aanvankelijk dat hij Corisca's hoofd in zijn handen heeft en zij zonder hoofd gevlucht is. Hij roept meisjes en herders naderbij om dat wonder te aanschou-

32 De dichter heeft met deze komische scène geen ander doel dan Corisca van haar pruik te doen beroven. Hij zal zich vervolgens van haar kaalhoofdigheid bedienen om Amarilli tijdens het blindemannetjesspel te misleiden. *Annotazioni della 6a scena*, ed. 1602 (Ciotti), blz. 128.

wen. Maar dan ontdekt hij dat Corisca slechts haar pruik heeft achtergelaten. Het feit, dat zij wist te ontkomen toen hij dacht haar definitief in zijn macht te hebben, vormt het uitgangspunt voor een betoog, dat hij tot de dichters richt. Als zij dichten over goud en ambergeuren wanneer ze het over het haar van hun geliefden hebben, zijn zij nog dwazer dan hij. Aan de meisjes is àlles bedrog, tot het hoofdhaar toe, dat zij aan lijken ontroven. Maar niet alleen de dichters, ook de minnaars in het algemeen worden beklaagd. Zij beminnen immers wat niet waard is bemind te worden.

Na deze komische scène volgt onmiddellijk het

Koor
[*van Arcadiërs*]

Het Koor spreekt in onregelmatig rijmende regels - dus niet in strofen - over de trouw die in de hemel zo hoog wordt vereerd; over de ware liefde, die liefde is van ziel tot ziel; en (bijzonder uitvoerig) over de kus. Die is dood als hij onbeantwoord blijft. Het allerschoonst en het meest bezield is hij daarentegen, als in de kussende monden de zielen elkaar ontmoeten.

Derde bedrijf

Eerste scène
Mirtillo

Op het middaguur bevindt Mirtillo zich op de plaats waar het blindemannetjesspel door Amarilli en de vriendinnen van Corisca zal worden gespeeld. Wachtend op de komst van de meisjes, beklaagt hij in een alleenspraak zichzelf. Een jaar geleden, óók in de lente, was hij gelukkig. Nu is hij een ander dan toen. Hoe droevig wordt men door het definitieve verlies van de zoetheden der liefde, te meer omdat de herinnering eraan niet verloren gaat. Maar hoe triest zijn lot ook is, in ieder geval zal hem op deze plaats nu een vreugde te beurt vallen. Hij zal de Zon van zijn ogen zien, háár schoon gelaat. Hier zullen immers, naar Ergasto's zeggen, Amarilli en Corisca met haar vriendinnen het blindemannetjesspel komen spelen. Hij ziet evenwel geen enkele ‘blinde’. ‘Blind’ is alleen zijn verlangen, dat onder leiding van een gids (Corisca) zijn lichtbron zoekt en niet vindt. Hij hoopt maar dat er niets mis is gegaan, want hij wacht al zo lang. Wachten duurt trouwens altijd lang voor een minnaar.

De twijfel bekruipt hem of hij niet te laat is gekomen. Als dat het geval zou zijn, zal hij willen sterven van verdriet.

Tweede scène
Amarilli - Mirtillo - Rei van Nimfen - Corisca

Als Mirtillo de meisjes eindelijk hoort naderen, verbergt hij zich in de struiken.

Zodra Mirtillo zich verborgen heeft, wordt Amarilli zichtbaar. Zij blijkt geblinddoekt en roept haar speelgenoten toe haar naar een open plaats te leiden. Daar kunnen zij zich dan in een kring om haar opstellen en met het spel beginnen.

Als Amarilli midden op het toneel staat, omringd door een wijde kring van meisjes, verzucht Mirtillo hoorbaar dat hij niet inziet hoe zijn wens (met Amarilli een gesprek voeren) in vervulling zal kunnen gaan. Zij is niet te bereiken zonder dat de meisjes hem zien. Bovendien ziet hij Corisca nergens, en naar haar moet hij zich richten zoals een schipper zich op de poolster oriënteert.

Op een teken van Amarilli begint het spel. De meisjes - aangeduid als *Coro* [= Rei] - maken de kring om Amarilli steeds wijder. Tijdens hun dans, die hen van haar doet wijken, zingen ze een strofisch lied waarin zij Amarilli vereenzelvigen met Amor. Deze, werkelijk blind of niet, maakt in elk geval blind wie in hem gelooft. Daarom ontvluchten zij hem nu zij uit zijn greep zijn gekomen. Sinds zij ervaren hebben dat hij hen bedriegt, zijn ze vast besloten zich niet meer door hem te laten vangen. Amarilli tracht, in den blinde rondtastend, een van de meisjes te grijpen. Als dat haar lukt, moet het gevangen meisje haar als ‘blinde’ vervangen. Maar allen zijn haar te vlug af, ook al komen zij soms zó dichtbij dat zij Amarilli plagend kunnen aanraken. ‘Amor’ krijgt inderdaad geen vat op hen.

Op de duur raakt Amarilli zó ver uit de kring van terugwijkende meisjes, dat zij bij haar rondtasten in plaats van één van hen een struik vastgrijpt. Mirtillo volgt haar vanuit zijn schuilplaats gretig met de ogen. Opeens ontdekt hij dan Corisca, die zich ook in de struiken verborgen houdt. Met gebaren spoort zij hem tot iets aan, maar hij begrijpt niet tot wat. Terwijl het spel van naderen en ontwijken door de meisjes voortgaat en zij zich steeds verder naar de randen van de open plek terugtrekken, fluistert Corisca Mirtillo in het oor dat hij zich door Amarilli moet laten vangen. Ondertussen zingt de Rei een overwinningslied en verdwijnt onder het zingen daarvan uit het gezicht van de toeschouwers. Inderdaad een overwinningslied, want Amarilli blijkt uitgeput door het spel dat haar bij haar pogingen een der meisjes te grijpen van de ene naar de andere kant van het toneel deed rennen. Spottend wordt zij nu vergeleken met een nachtuil die, verblind door het daglicht en door de andere vogels geplaagd, vergeefs in het rond pikt.

Derde scène
Amarilli - Corisca - Mirtillo

Dan ziet de toeschouwer hoe Amarilli, nog steeds geblinddoekt, Mirtillo vastgrijpt. Hij is namelijk door Corisca met kracht in haar richting geduwd. Amarilli meent dat ze Corisca gegrepen heeft, en

vraagt haar de blinddoek af te nemen. Als Mirtillo dat doet, ontdekt zij het bedrog en herkent hem. Tevergeefs de hulp van de andere meisjes inroepend, vlucht zij van hem weg, maar blijft staan als Mirtillo dreigt zich anders met zijn speer te doorsteken. Dan ontspint zich een gesprek tussen hen. Amarilli verwijt Mirtillo dorperlijkheid. Deze beschuldiging wijst hij af op grond van zijn terughoudendheid op dit moment, nu hij zijn kans schoon zou kunnen zien. Ook haar opmerking dat een bescheiden minnaar niet met listigheden, maar met bidden en smeken zijn doel moet trachten te bereiken, weet hij te weerleggen. Tot die listigheid heeft zij zelf hem gedwongen, door hem steeds halsstarrig te ontvluchten. Hij kon en kan zich daarom niet bescheiden of terughoudend tonen. Toch wel, is haar weerwoord: hij kan er immers van afzien haar te volgen? wat wil hij eigenlijk? Op deze vraag haakt Mirtillo gretig in. Hij wil slechts dat zij één ogenblik naar hem luistert, en als Amarilli zich daartoe bereid verklaart, spreekt hij een lange liefdesverklaring uit. Hij heeft haar lief boven zijn eigen leven! Van de waarheid van deze uitspraak kan de natuur rondom getuigenis afleggen! Hij heeft immers zo vaak zijn leed geklaagd aan de wilde dieren en bomen en rotsen! En zijn liefde is ‘natuurlijk’, even natuurlijk als de neiging der elementen zich te bewegen naar de hun toegewezen plaats in de hiërarchie der natuur. Bovendien is zijn liefde ook nog natuurlijk, ja natuurnoodzakelijk omdat Amarilli alle schoonheid van hemel en aarde in zich verenigt. Om te voldoen aan haar wens kort van stof te zijn, wil hij daaraan nog maar één ding toevoegen: dat hij gaat sterven. En nog maar één gunst vragen: dat zij nog eenmaal naar hem kijkt zoals vroeger in Elis; dan zal zij, die eens zijn morgen-ster was, nu ook zijn avond-ster wezen. En hij besluit met een klacht over Amarilli's stilzwijgen; zij wil zelfs niet ‘sterf’ zeggen, zodat hij haar althans in die wens ter wille zou kunnen zijn. Zij heeft ook niet beloofd te s p r é k e n , zegt Amarilli nu; Mirtillo had haar alleen gevraagd te l ú í s t e r e n . Overigens verheugt zij er zich over dat hij haar wreed noemt. Wreedheid is immers een deugd voor een eerbaar meisje dat bemind wordt. Maar toch zou zij wel graag willen weten, wanneer en op welke manier zij wreed voor hem is geweest. Heeft zij hem juist niet na de kus-wedstrijd, een jaar geleden in Elis, behoed voor een even wrede dood als Orpheus in soortgelijke omstandigheden in Thracië onderging, toen hij werd verscheurd door woedende Bacchanten[33]? Wat zij hem geven kon, héέft ze hem gegeven: eerlijk medelijden. Hemel, aarde en dood verhinderen de vervulling van zijn verlangen, en meer nog doet dat haar eer. Ware deugdbeoefening is: afzien van wat prettig is (de liefde), maar tegelijkertijd schadelijk (omdat die

33 Cfr. Ovidius, *Metamorphoses* XI, 1-85.

liefde tegen de wil der godheid ingaat); en afzien óók van het zoeken naar de dood[34].

Dan volgt een stichomythie over: sterven, deugd, liefde en het afslijten daarvan door de tijd. Aan het einde ervan concludeert Mirtillo dat er voor zijn lijden toch geen andere remedie is dan de dood. Daarop speelt Amarilli haar laatste troef uit: als jij om mij sterft, zegt ze, zal mij dat mijn goede naam kosten. Blijf dus leven, als je mij bemint, en zorg ervoor mij niet meer te ontmoeten. Mirtillo verklaart zich daartoe bereid, maar vreest er niet toe in staat te zullen zijn. De enige troost die Amarilli hem nog kan geven, is de opmerking dat hij heus niet de enige is met liefdesverdriet. Maar het is de hoogste tijd dat hij haar nu alleen laat; hij moet weggaan. Mirtillo gehoorzaamt, met een 'madrigaal' op het thema *partir c'est mourir un peu*.

Vierde scène
Amarilli

Alleen achtergebleven onthult Amarilli voor de toeschouwers haar droevige, uitzichtloze liefde voor Mirtillo. Daardoor gaat het publiek de zojuist door haar aan Mirtillo geschonken troost: 'jij bent de enige niet met liefdesverdriet', in een tragischer perspectief zien. De liefde, waarom zij verdriet heeft, wordt door hetzelfde Lot onmogelijk gemaakt als Mirtillo's liefde voor haar. Dat brengt haar ertoe de natúúrwet, die van de dieren niets vraagt dan liefhebben, te prijzen boven de onmenselijke mènsenwet, die in dienst staat van het Lot. Omwille van haar eer zal zij echter haar liefde offeren. In haar klacht vraagt ze - de afwezige! - Mirtillo vergiffenis voor haar 'toneelspel', en troost hem met de gedachte dat zijn lijden eigenlijk niet door hèm, maar door háár wordt geleden. Want zij is zijn hart, en het is immers het hart dat de kwellingen en pijnen van het liefdesverdriet ondergaat.

Vijfde scène
Corisca - Amarilli

Op dit moment komt Corisca, die zich vanaf het begin van de derde scène in de struiken verborgen heeft gehouden, en die alles gehoord en gezien heeft, tevoorschijn. Ze zegt de monoloog van Amarilli te hebben beluisterd. Op grond daarvan moet zij haar nu wreedheid verwijten. Want het is wreed met Mirtillo alleen maar medelijden te hebben dat hem niets verder helpt. Zij moet hem in plaats daarvan h o o p geven.

34 Deze passage is psychologisch en toneeltechnisch knap. Wat Amarilli zegt, preludeert op de volgende scène, waarin duidelijk wordt wat hier nog onder de oppervlakte blijft: dat haar houding tegenover hem voortkwam uit liefde, een liefde die illegitiem *lijkt* en het voor haar dus ook *is*.

Dat kan ik niet, zegt Amarilli, vanwege de onontkoombare wet van Diana en de uitspraak van het orakel. Hierop antwoordt Corisca dat de wet van de Liefde boven de wet van Diana staat; de wet van de Liefde is immers een natuurwet. Amarilli merkt nuchter op dat deze natuurwet haar niet tegen Diana's wraak beschermen zal, hoe natuurlijk ze ook moge zijn. Corisca antwoordt hierop met de aansporing over te gaan tot daden. De meeste vrouwen zijn niet zo scrupuleus als Amarilli. Alleen de dwazen onder hen laten zich betrappen als ze langs slinkse wegen hun zin doordrijven; de anderen doen wat ze willen zonder daarbij hun eer te verliezen. Eerbaarheid bestaat immers slechts in eerbaar s c h i j n e n . Amarilli stelt daartegenover, dat voor haar de enige redelijke levenswijze is: opgeven wat je onmogelijk hebben of krijgen kunt. Om dit te weerleggen gaat Corisca breedvoerig theoretiseren over de kortheid van het leven, de liefde, de ouderwordende man die met het klimmen der jaren in menselijke waarde toeneemt, terwijl de ouderwordende vrouw altijd en steeds meer de verliezende partij blijkt te zijn. Op grond van dit alles dringt zij er bij Amarilli op aan, niet te veel aan haar eer te denken maar van het leven en de liefde te genieten vóór het te laat is. Deze wil echter alléén maar een gemakkelijke en tegelijk eervolle manier aanvaarden om van het huwelijk met Silvio af te komen. Vinden zij tweeën die manier niet, dan wil zij liever sterven dan haar eer te bezoedelen door Corisca's raad op te volgen.

Dat geeft Corisca de kans tot het opzetten van de val, waarmee zij Amarilli vangen en naar de dood voeren wil. Ze begint te vertellen dat Silvio, in trouwbelofte aan Amarilli gebonden, iedere dag, als hij zegt in dienst van Diana op jacht te gaan, heimelijk met Lisetta - een dienares van Corisca - samenkomt in haar tuin. Als deze ontrouw aan het licht komt, zal Amarilli vrij zijn, want de wet zegt dat een vrouw niet gebonden hoeft te blijven aan een ontrouwe verloofde. En Silvio's ontrouw kan gemakkelijk openbaar gemaakt worden. Hier vlakbij kan Amarilli zèlf hem op heterdaad betrappen. Corisca zal hem beletten te vluchten, en later desnoods als getuige optreden vóór de Hogepriester.

Vóórdat zij aan de uitvoering van dit plan haar medewerking verleent, wil Amarilli eerst naar de tempel gaan om hulp van de goden te vragen: een onderneming van stervelingen kan immers zonder de steun van de Hemel niet gelukkig aflopen. Hoewel aarzelend, stemt Corisca daarmee in. Als Amarilli naar de tempel vertrokken is, sluit Corisca de scène af met het uiteenzetten van haar plan. Zij zal Coridone[35] inschakelen, die op haar verliefd is. De plaats van de zogenaamde samenkomst van Lisetta en Silvio is de grot van Venus, in haar tuin. Om zich van Silvio's ontrouw te overtuigen zal Amarilli die grot moeten binnen-

35 Coridone: mogelijk samenhang met χόρη, meisje? De naam komt als Corydon bij Vergilius voor. *Ecloga II* en *VII*.

gaan; Corisca zelf zal haar de ingang wijzen. Direct daarna moet Coridone, denkend dat Corisca in de grot op hem wacht, daar ook naar binnen gaan. De inmiddels door Corisca gewaarschuwde tempeldienaars zullen, als zij eerst Amarilli en daarna Coridone in de grot zien verdwijnen, overtuigd raken van Amarilli's ontrouw, haar gevangennemen en, volgens Diana's voorschrift, ter dood brengen. Dan zal, hoopt Corisca, zij zelf Mirtillo vrijelijk kunnen beminnen; want alleen Amarilli 'is d'oorsaeck, van dat hy my niet kan minnen' (*De Potter*, blz. 117).

Intussen ziet zij Mirtillo naderbij komen. Het kan niet mooier, is haar verrast commentaar. O Liefde - smeekt zij - spreek nu met mijn woorden en straal van mijn gezicht!

Zesde scène
Mirtillo - Corisca

Mirtillo, die zich alleen waant, klaagt zijn leed uit. Het is niet leven, maar sterven waartoe hij veroordeeld is door Amarilli die wreder is dan de Hel. Op het geluid van zijn klagende stem komt Corisca tevoorschijn. Zij veinst te willen weten wie het is die daar zo jammert - en 'herkent' Mirtillo. Hoe is het onderhoud met Amarilli verlopen, vraagt ze hem. Vergif, antwoordt hij, heb ik uit haar ogen en uit haar versteend hart gedronken. Bemin dan toch een ander, raadt Corisca hem, want je liefde wijden aan slechts één geliefde voert naar melancholie, waanzin en dood. Zeker als die geliefde nog onwillig is ook! Maar Mirtillo wil Corisca's raad niet aanvaarden; ook haar suggestie dat Amarilli minachtend over hem zou spreken, sorteert bij hem geen ander effect dan een hernieuwde betuiging van trouw aan zijn geliefde. Dan gooit Corisca het over een andere boeg. Zij roept het contrast op tussen wat Mirtillo in zijn liefde voor een onwillige tot nu toe ervoer, en wat hem te wachten staat bij de wederliefde van een andere, gewillige geliefde. En die geliefde hoeft hij niet te zoeken, die ìs er al!

Een ander beminnen dan Amarilli? Zelfs al zou ik het willen, dan kòn ik het niet, zegt Mirtillo, en ik zou het niet willen, al kon ik het. Tenslotte gaat Corisca er toe over, Amarilli te beschuldigen van ontrouw aan haar trouwbelofte jegens Silvio. Hier, in deze grot waarvan de ingang zichtbaar is, werpt zij zich vaak in de armen van een ruwe herder. Mirtillo zal het zo dadelijk zelf kunnen zien, al wil hij het nu nog niet geloven. Eerst zal Amarilli de grot ingaan, en een poosje later zal de herder volgen. Kijk, daar komt Amarilli al aan!

Mirtillo besluit nu zich te verschuilen en de ingang van de grot in het oog te houden. Blijkt Amarilli ontrouw, dan is zijn leven zinloos en wil hij sterven. Blijkt zij trouw, dan zal hij blijven leven. Op basis van deze overweging, concludeert de toeschouwer, kan hij zeggen dat hij met zijn geloof in haar trouw, zijn leven in de waagschaal stelt.

Ook Corisca trekt zich uit het gezichtsveld van Amarilli en de toeschouwers terug.

Zevende scène
Amarilli

Amarilli komt op onder het uitspreken van een gebed, waaruit blijkt hoe ze gesterkt weerkeert uit de tempel. De hemel begeleidt haar, ze is vol vertrouwen en op alles gerust. Ze vraagt aan de godin van de liefde de herder te doen komen aan wie zij haar woord heeft gegeven en spreekt de hoop uit in de grot haar verlangens ten volle bevredigd te zien. Zij eindigt haar monoloog met de verzuchting: Mirtillo, Mirtillo, als je zou kunnen dromen mij hier te zien, wat zou je dan een haast maken!

Achtste scène
Mirtillo

Nu hij Amarilli inderdaad de grot heeft zien binnengaan en gehoord heeft wat zij daarbij zei, laat Mirtillo de vrije loop aan zijn teleurstelling. Twee van zijn zintuigen hebben hem het bewijs geleverd dat niet menselijke wetten Amarilli aan hem ontzeggen, maar dat de wet der Liefde haar een ànder doet liefhebben. Dat betekent zijn dood, maar alvorens te sterven zal hij nog de minnaar van Amarilli doden. Niet echter vóór de grot, maar daarbinnen, zodat de hele zaak verborgen zal blijven. Het lijk zal hij vóór Amarilli neerleggen en dan zichzelf voor haar ogen van het leven beroven; zij zal dan stellig van verdriet sterven en zo de derde dode worden! Met dit voornemen gaat ook hij de grot binnen, halfluid mompelend: O Corisca, Corisca, je hebt me de waarheid gezegd, nu geloof ik je wel!

Negende scène
Satyr

Deze woorden worden op hun beurt foutief geïnterpreteerd door de juist langskomende Satyr. Deze denkt namelijk dat Mirtillo, die hij in de grot heeft zien verdwijnen, en de ‘toegesproken’ Corisca daar een *rendez-vous* hebben. In zijn verontwaardiging over zoveel ontrouw bij Corisca die toch haar woord aan Coridone heeft gegeven, besluit hij de twee ‘minnaars’ in de grot op te sluiten en vervolgens de tempeldienaars te gaan halen, zodat zij zich kunnen overtuigen van Corisca's trouwbreuk. De bedriegster zal dan, o zoete wraak, weggevoerd en overeenkomstig Diana's wet ter dood gebracht worden. Onder het aanroepen van Pan wentelt de Satyr met veel moeite een zware steen voor de ingang van de grot en gaat dan voldaan op weg naar de tempel.

Koor
[*van Arcadiërs*]

Ten besluite van dit bedrijf zingt het Koor een loflied op de Liefde, dat al gauw overgaat in een verheerlijking van de schoonheid van de vrouw, waardoor die wordt opgeroepen. De liefde is alomaanwezig en ondoorgrondelijk. Ze lijkt het lichamelijke te zoeken, maar is, bij nader toezien, wezenlijk een aangelegenheid van de ziel. Ze is heerseres over de aarde en de hemel. Dat ze aldus heerst, heeft ze echter alleen te danken aan de vrouw, die schoner is dan de hemel! Bezit deze slechts één oog (de zon) en spreekt hij angstaanjagend (de donder en de storm), zij heeft twee heldere zonnen, en maakt met haar spreken het gemoed van de minnaar rustig en kalm. De man is haar onderdanig, omdat hij haar hoge staat kent. Ook een koning wordt door de vrouw overwonnen. Zijn macht en hoogheid doen niets af aan haar waarde, integendeel; de roem van degene die overwint is immers groter naarmate de overwonnene belangrijker is.

De macht van de vrouw blijkt hier in Arcadië in het geval van Mirtillo wel op uitnemende wijze, sterker dan ooit: de liefde blijkt het zelfs zonder hoop te kunnen stellen.

Ook dit Koor is niet strofisch gebouwd en heeft een onregelmatig rijmschema.

Vierde bedrijf

Eerste scène
Corisca

Corisca constateert dat ze er zojuist alleen maar aan gedacht heeft, hoe zij Amarilli, vanaf de weg waarlangs deze terugkeerde uit de tempel (zie begin III, 7) naar de doorgang[36] kon krijgen. Eerst nu valt haar weer in dat zij haar pruik nog steeds kwijt is, sinds haar schermutseling met de Satyr (II, 6). De herinnering aan het handgemeen met die woesteling doet haar opnieuw al haar gal over hem uitstorten. Pas als ze haar gemoed gelucht heeft, komt ze toe aan datgene waarvoor ze eigenlijk hier is teruggekeerd: zien of Coridone inderdaad de grot is binnengegaan, zoals ze hem overeenkomstig haar plan (zie het slot van III, 5) heeft opgedragen. Dan ontdekt zij dat de ingang van de grot is afgesloten. De grote steen, die zij daar ziet liggen, moet Mirtillo - zo redeneert zij - voor de ingang gewenteld hebben, nadat hij Amarilli en de hem onbekende Coridone de grot had zien binnengaan. Dat is zijn wraak, nu hij zekerheid heeft omtrent Amarilli's ontrouw jegens

36 doorgang: (Italiaans: *varco* in vs. 1. ed. Fassò, blz. 161). Men zal hier wel moeten denken aan een holle weg die vanaf de tempel voert naar de ingang van de grot. De passus is niet overmatig duidelijk.

Silvio en haar liefde voor een ander! Corisca wil er echter zeker van zijn, dat het inderdaad Amarilli en Coridone zijn die in de grot zitten opgesloten. Blijkbaar moeten we aannemen dat alleen zij nog een andere ingang kent, die zij bereiken kan langs de 'bergweg'[37]. Daar gaat ze nu heen.

Tweede scène
Dorinda - Linco

In Scène II, 3 zijn we er getuige van geweest, dat Dorinda haar trouw aan Silvio betuigde en zich bereid verklaarde alles voor hem te doen. Thans - inmiddels is het namiddag geworden - zien we haar, gehuld in een wolvehuid, het toneel opkomen, in gezelschap van de oude Linco. Hij geeft haar de verzekering dat zij onherkenbaar is in deze vreemde kledij; zij van haar kant legt hem uit dat zij die draagt uit liefde voor Silvio. Na haar ontmoeting met hem, toen zij hem zijn hond Melampo terugbezorgd had, was zij hem achternagegaan. Ze was toen op het idee gekomen, zich te vermommen in de kleding van haar dienaar Lupino, zodat 'in zijn knechtelijck gewaed' (*De Potter*, blz. 142) ze onopgemerkt in de buurt van haar geliefde zou kunnen blijven. Silvio heeft, zo vertelt ze verder, met behulp van zijn trouwe Melampo het schrikwekkende zwijn, de schrik van Arcadië, overwonnen. Zij heeft dat zelf gezien en omstandig vertelt zij Linco over het verschrikkelijke gevecht. Silvio heeft de kop van het gedode dier als offer aan Diana beloofd; weldra zal de stoet van jagers met deze trofee langskomen, op weg naar haar tempel. Ze wil die stoet hier voorbij zien trekken, maar dan gekleed in haar eigen kleding. Lupino heeft die in bewaring genomen, en beloofd bij de bron op haar te wachten. Maar hoe ze ook naar hem gezocht heeft, gevonden heeft zij haar dienaar niet. Gelukkig is hier nu Linco, aan wie ze vraagt of hij Lupino wil gaan zoeken; intussen zal zij hier in de struiken wat uitrusten, in afwachting van diens komst. Linco gaat op weg. Dorinda strekt zich uit achter de struiken aan de rand van de open plaats in het bos, die nog steeds de plaats van de toneelhandeling is.

Derde scène
Rei van Herders - Ergasto

De *Rei* roept de herders van Arcadië op, Silvio te huldigen die het land zo'n grote dienst heeft bewezen. De juichtoon van de *Rei* staat in fel contrast tot de jammerklachten van Ergasto die juist van de tempel komt. Hij bejammert deze onheilsdag, Amarilli, en zijn eigen schuld.

37 'bergweg': zo geef ik weer het Italiaanse *la via del monte* in vs. 47, ed. Fassò, blz. 162.

Op de vraag van de *Rei* welke reden hij daartoe heeft, verhaalt hij wat Amarilli is overkomen. Zij is betrapt op overspel; zo dadelijk zal zij hier langs gevoerd worden, op weg naar de tempel, waar het ritueel van haar berechting moet plaats vinden. De *Rei* wil graag weten wat er precies gebeurd is, en Ergasto geeft daarvan dan een uitgebreid verslag. Tirenio[38], de blinde ziener van het land, voorspelde in de tempel aan Titiro en Montano - daar voor gebed en offer aanwezig (zie I, 4, slot) - dat nog vandaag Silvio minnaar en Amarilli bruid zou zijn[39]. Het bleek echter een zinneloze, ijdele profetie. Toen Titiro al weg was om de bruiloft te gaan voorbereiden, zag en hoorde men schrikwekkende tekenen en geluiden, zodat ieder in verwarring raakte omdat men ze interpreteerde als voorboden van de toorn der godin. En alsof dit alles nog niet genoeg was, kwam daar nog de Satyr de ontrouw melden van een meisje dat opgesloten zat in de grot van Venus.

Enige tempeldienaars spoedden zich met de Satyr daarheen en troffen er inderdaad een meisje aan, Amarilli; met haar grepen zij ook Mirtillo die kwam toesnellen om haar te ontzetten en zelfs een pijl op Nicandro, de opperdienaar van Montano, afschoot, overigens zonder hem te verwonden.

Zo dadelijk zullen beiden voorbijgevoerd worden. Hijzelf is de stoet vooruit geijld naar de tempel. Daar wil hij de goden bidden, aan ‘dit onweêr van verdriet’ (*De Potter*, blz. 152) een wending ten goede te geven. Hij nodigt de *Rei* uit zich bij zijn gebed aan te sluiten. Deze belooft dat, maar moet eerst Silvio gaan huldigen. Zowel de *Rei* als Ergasto verlaten dan het toneel.

Vierde scène
Corisca

In jubelstemming verschijnt Corisca op de plaats waar zojuist Ergasto stond te klagen. Over dezelfde feiten is zij verheugd: alles werkt mee te haren gunste. Om evenwel te voorkomen dat zij door de priester Montano op aanwijzing van Amarilli ter verantwoording of getuigenis zal worden geroepen, verbergt zij zich in de struiken[40].

38 De naam Tirenio werd door de dichter - aldus Guarini over zichzelf in de *Annotazioni della 6a scena*, ed. 1602 (Ciotti), blz. 439 - uitgedacht in navolging van die van de oude Tiresias, zo bekend uit de tragedies van Euripides en Sofokles.

39 Deze uitspraak, opzettelijk dubbelzinnig van formulering, zal blijken juist te zijn, maar niet in de zin die de figuren in het spel en de toeschouwers er op dit ogenblik aan hechten!

40 De toeschouwer herinnert zich dat zij in III, 5 beloofd heeft eventueel ten gunste van Amarilli te getuigen.

Vijfde scène
Nicandro - Amarilli

Nicandro[41], opperdienaar van Montano en hoofd van de tempeldienaars, voert Amarilli gevankelijk naar de tempel, en heeft onderwijl met haar een lang gesprek, dat zich toespitst op de schuldvraag. Nicandro gelooft in Amarilli's schuld op grond van wat hij gezien heeft. Dat bleek immers een bevestiging van wat de Satyr verteld had over de ontrouw van een meisje.

Het is de toeschouwers echter bekend dat de Satyr doelde op Corisca die hij in de grot aanwezig veronderstelde (zie III, 9). Zij begrijpen dus waarom de tempeldienaars bij het vinden van Amarilli dachten dat de Satyr over háár had gesproken.

Amarilli houdt tegen Nicandro vol dat zij onschuldig is. Je hebt inderdaad, zegt deze, niet gezondigd tegen de wet van de Natuur: ‘Bemin als je daar lust toe voelt’, maar wèl tegen de wet van de Hemel: ‘Bemin als het mag’. Niet ik maar de Hemel zondigt, antwoordt Amarilli, want het Fatum wil blijkbaar dat de zonde van een ander op mij verhaald wordt. Nicandro noemt deze uitspraak blasfemisch. Als Amarilli verder beweert door Corisca te zijn verraden, wordt hij sarcastisch. Hij blijft meer vertrouwen stellen in de feiten dan in Amarilli's bewering en Corisca's eventuele getuigenis. Op Amarilli's klacht over haar sterven heeft hij geen ander weerwoord dan een aansporing om te geloven in het gelijk van de hemelse beschikking. Amarilli bekent dat zij daar niet in gelooft, al helpt dat haar niets; ze zal toch moeten sterven, weet ze. Dan vraagt ze om uitstel van de berechting, en roept de hulp van haar vader[42] in. Maar Nicandro toont geen begrip en dringt aan op spoed; ze hebben al te veel tijd verloren. Het enige wat Amarilli nu nog rest, is een dubbel afscheid. Afscheid van de wouden, die eens zo hartstochtelijk door haar werden geprezen (vgl. II, 5, aanvangsmonoloog). En afscheid van Mirtillo. Zij was wreed in zijn ogen, omdat zij in onschuld wilde leven en hem daarom niet wilde beminnen. En nu - wie kan het geloven? - moet zij die wreed was omwille van haar onschuld, schuldig verklaard sterven omwille van hem. Haar klacht eindigt in een bezwijming. Als Nicandro, die eerst denkt dat zij dood is, bemerkt dat zij nog leeft, besluit hij haar weer bij kennis te brengen, al lijkt die barmhartigheid wreed. Amarilli moet immers sterven; hij wekt haar dus slechts ten leven om ter dood te worden gebracht. Toch besluit hij daartoe, uit de overweging dat alleen de Hemel de toekomst kent. Geholpen door de andere tempeldienaars draagt hij Amarilli naar de nabijgelegen bron; het frisse water zal haar wel weer doen bijkomen.

41 Nicandro: mogelijk uit νίκη, overwinning en ἀνήρ man (gen. ἀνδρός).
42 Zij doelt met dit ‘vader’ wellicht tevens op Pan, haar goddelijke voorvader.

Zesde scène
Rei van Jagers - Rei van Herders met Silvio

Na de tragische dialoog van de zojuist afgesloten scène, volgt een blijde beurtzang tussen twee *Reien*, een van de jagers die Silvio vergezellen, en een van herders. Opnieuw dus een felle omslag op het toneel. Daar wordt nu de lof gezongen van Silvio's overwinning op het wilde zwijn. Zijn daad wordt verheerlijkt als illustratie van de gedachte die vervat ligt in de spreuk: *per aspera ad astra*. Met risico voor eigen leven klimt men op naar de ware deugd, de ware mannelijkheid, en de ware rust. Deugd in dienst van Diana, zo begrijpt de toeschouwer; mannelijkheid als die van Silvio's voorvader Hercules; en (zo zingt het *Coro* van Herders) ware rust voor de landbouwer die weer zonder vrees kan werken nu het zwijn gedood is dat zijn oogst vernielde.

In triomf dragen de herders de zwijnskop over het toneel als offergave voor Diana. Die kop moet haar wel dierbaar zijn; met zijn witte, gebogen tanden die als het ware haar maansikkel naar de kroon steken. Als de beide *Reien* al van het toneel verdwenen zijn, op weg naar de tempel, blijft het refrein van de jagers ter ere van Silvio nog uit de verte opklinken:

> O heerlijck Jongelingh! ô recht Alcidis zaet!
> Die, tot verwonderingh, soo wreede Monsters slaat!
> (*De Potter*, blz. 166)

Zevende scène
Coridone

De figuur, die in Corisca's ingenieus plan om Amarilli in de val te laten lopen éénmaal is genoemd - namelijk Coridone, de minnaar van Corisca - verschijnt nu op het toneel. Daarmee wordt opnieuw een scherp contrast met de onmiddellijk voorafgaande scène bereikt. T o e n een drukbevolkt toneel met blijde lofzangen, n u een eenzame herder die ons deelgenoot maakt van wat er in hem omgaat bij het zien van de steen voor de ingang van de grot. Het blijkt dus toch waar, wat de Satyr hem heeft verteld over de grot waarin Corisca met een minnaar is opgesloten! Hij ziet het nu met eigen ogen. Voor zijn afspraak met Corisca is hij buiten eigen schuld wat laat. Nu prijst hij het oponthoud, dat hij zopas nog vervelend vond. Want hij weet nu dat Corisca een bedriegster is. Van hem, maar allereerst toch van zichzelf. Zij heeft zich immers overgegeven aan een vagebond, een vreemdeling, een deugniet. Door haar te verliezen, verliest hij niets; integendeel, het verliezen van een lichte vrouw is winst. Wraak nemen en haar doden zal hij niet; de moeite die hij zich daarvoor zou moeten getroosten, zou te veel eer betekenen voor de trouweloosheid van de vrouw. Corisca's leven zal door trouweloosheid in oneer verlopen; dat is voor Coridone voldoende wraak voor haar ontrouw jegens hem.

Hij is, zo heeft Coridone even te voren opgemerkt, trouwens niet afhankelijk van Corisca. Er zijn genoeg andere meisjes die hij kan beminnen, zelfs mooiere en die zijn liefde meer waard zijn. Als de toeschouwer zich herinnert wat Corisca in I, 3 heeft beweerd, namelijk dat een schone vrouw niet trouw moet zijn in haar liefde, wordt het hem duidelijk dat Coridone's besluit binnen de situatie van de PF een tamelijk ironische kleur heeft. De monoloog van Coridone is toneeltechnisch eigenlijk overbodig, niet meer dan een virtuositeitsvertoon van redeneerkunst die in de loop van het betoog tot paradoxale conclusies leidt. Om die paradoxale conclusies en om de verwondering die er bij de toeschouwer of lezer door gewekt wordt, lijkt het Guarini hier allereerst te doen. Er vallen daarnaast nog twee andere doelstellingen van het manipuleren met de Coridone-figuur te zien. Allereerst blijkt deze op valse gronden - Satyr's woorden en eigen waarneming - tot een juiste conclusie - Corisca's ontrouw - te komen; dit is een demonstratie van het deficit van het gehoor- en het gezichtszintuig. Ten tweede arriveert hij buiten eigen schuld te laat bij de grotingang; en dit blijkt noodzakelijk voor het goede verloop van de intrige: dank zij deze toevalsfactor komt ten slotte juist alles terecht; dit is een adstructie van de these hoe alles, ook het toevallige, ten beste leidt. Anders gezegd: het Fatum is oppermachtig.

Achtste scène
Silvio

De voorgaande scène zou men gevoeglijk de scène kunnen noemen van de falende minnaar die uit zijn ervaring zijn ‘wijze’ conclusies trekt. Thans, direct daarop aansluitend, is de toeschouwer getuige van het gejubel van een niet-minnaar, de Diana-dienaar Silvio. Hij prijst zich gelukkig de godin van de jacht en de kuisheid te dienen, en niet Venus. Heftig vaart hij uit tegen deze laatste godin, die Amarilli in het verderf blijkt te hebben gestort: bij de tempel heeft hij zojuist gehoord van haar gevangenneming. Nu daagt hij Amor uit tot een tweegevecht op de wapens die zij beiden dragen, pijl en boog. Maar eigenlijk is Amor niet waard met die wapens bestreden te worden: een zweep zou volstaan voor de verdiende tuchtiging.

Dan begint een Echo-passus. Daarin voorspelt Amor aan Silvio dat deze door eigen toedoen hier en heden de minnaar zal worden van haar die hij nu nog veracht: Dorinda. Deze uitspraak wekt ongelovige verontwaardiging bij Silvio. Maar prompt daarop schiet hij een pijl af op iets schimmigs in de struiken, om onmiddellijk daarna te bemerken dat hij schuldig is aan het storten van andermans bloed - bloed (naar hij denkt) van een herder die in wolfskledij gehuld is en vergezeld blijkt van Linco.

Deze scène, waarin de in een pastorale welhaast obligatoire Echopassus is opgenomen, gaat zonder onderbreking over in de

Negende scène
Linco - Silvio - Dorinda

Silvio maakt uit het gesprek dat Linco met de gewonde heeft op, dat zijn pijl Dorinda heeft verwond. Van haar kant ontdekt het meisje dat het Silvio is, die op haar geschoten heeft. De toeschouwer herinnert zich hier Dorinda's uitspraak in II, 3 dat zij zelfs Silvio's doelwit zou willen zijn (zie boven, blz. 52).

Linco doet ironisch tegen Silvio, met allusies op diens uitspraken tijdens hun eerste gesprek, in I, 1 (zie boven, blz. 41-43). Dorinda evenwel blijkt hem nog altijd lief te hebben; zij vraagt hem slechts om een woord van medelijden voor zij sterft. Maar door dit alles is nu ook in Silvio de liefde wakker geroepen; zijn hart klopt voor Dorinda, al lijkt het te laat omdat deze stervende is. Van dienaar van Diana is hij geworden tot dienaar van Amor, juist zoals deze het hem voorspeld had. De grootste ironie, zo komt het de toeschouwer voor, is wel dat deze metamorfose het gevolg is van Silvio's jachtlust, symptoom van zijn onwil tot liefde.

Linco constateert dat Silvio te rechter tijd de bruidegom van Dorinda wordt, nu de oorspronkelijk voor hem bestemde Amarilli bruiloft, eer en leven heeft verspeeld. Samen dragen de beide mannen het gewonde meisje van het toneel, naar het huis van Silvio.

Koor
[*van Arcadiërs*]

Het Koor besluit dit bedrijf, waarin de nevenintrige is afgewikkeld, met een lofzang die wedijvert met het eerste Koor van Tasso's *Aminta*: een verheerlijking van de Gouden Eeuw die zo sterk contrasteert met het door de rede verduisterde tijdperk van nu. Toen domineerde nog niet, zoals thans, de E e r die behaald wordt door vleierij, het verwerven van titels en bedrog. Maar de E e r b a a r h e i d heerste, met de wet *Piaccia se lice:* laat prettig zijn wat is toegestaan. Heimelijke liefdes waren er toen niet; echtgenoot en minnaar betekende hetzelfde. Thans echter vindt men alom heimelijke onkuisheid, de schijn wordt boven werkelijke deugd gesteld, preutse houdingen verbergen wulpse gedachten. Het leven is niet meer natuur-lijk, maar kunst-ig, gekunsteld.

De zang eindigt met de bede dat de wàre Eer zal terugkeren, en spoort aan tot hoop. Hoe ‘duister’ het ook is in Arcadië - nu Silvio Dorinda bemint en Amarilli ter dood zal worden gebracht, zodat de vervulling van het orakel omtrent het huwelijk tussen twee godentelgen verder weg lijkt dan ooit -, wellicht keert het licht terug. De dalende

zon wordt immers de volgende dag herboren en vaak klaart de hemel op, als de avond valt.

Vijfde bedrijf

Eerste scène
Uranio - Carino

Op het toneel wòrdt het avond. In de vallende schemering zien we twee oude mannen verschijnen. Hun gesprek blijkt te handelen over de liefde voor het vaderland. Carino[43] is ontroerd; hij keert thans immers vergrijsd terug naar de plaats vanwaar hij in zijn jeugd wegtrok: Arcadië, dat voor Uranio[44] slechts een vreemd land is.

Ruim twee maanden geleden - zo vertelt Carino - trok zijn zoon Mirtillo hierheen, om te herstellen van een ziekte[45]. Hetzelfde orakel dat h è m naar Arcadië zond, heeft ook de v a d e r gelukkige jaren in dat land voorspeld, tezamen met Mirtillo die door de Hemel voor iets groots is bestemd. Geen wonder dus dat hij op weg is gegaan! Dat hij nú pas aan Uranio de reden meedeelt voor zijn tocht hierheen, is een gevolg van het feit dat hem in de orakelspreuk verboden was het voorspelde ooit buiten het grondgebied van Arcadië te herhalen. Uranio's vraag waarom Carino eertijds Arcadië verlaten heeft, krijgt een uitvoerig antwoord, dat neerkomt op een autobiografie[46]. Het is de geschiedenis van een talent, te groot voor Carino's geboorteland, naar hij meende. In Elis en Pisa[47] viel bij Egon[48] meer roem te behalen. Vandaar trok hij verder naar Argolis en het land van Micene[49]. Op alle gebieden van kunst, liefde en hofdienst ontplooide hij zijn talenten, maar het resultaat was nihil. Daarom keerde hij terug naar het land van Pisa, waar hem Mirtillo werd geschonken, troost voor alle geleden ellende. Maar ook daar was het leven aan het hof bitter voor hem, arm als hij was temidden van alle goud. Eer- en hebzucht waren er de enige heersers, en voor hem oorzaak van veel lijden. Bovendien waren het toen slechte tijden voor de kunst van een eerlijk dichter die liever de droefheid bezingt dan de vreugde, omdat hij de laatste niet kent, maar des te beter de eerste. En zoals het toen was, is het ook nu nog. Wie dicht om materieel gewin, heeft succes; wie in zijn werk strijdt met zijn

43 Door Guarini niet becommentarieerde naam; mogelijk verband met *carus*, dierbaar?
44 Evenmin door Guarini verklaarde naam. Verband met *Urania*, muze van de astronomie, lijkt *niet* bedoeld.
45 Zie II, 1 (hierboven, blz. 51).
46 Dat is de biografie van Guarini tot eind 1583.
47 ‘vertaald’: Padua.
48 ‘vertaald’: aan het hof der Gonzaga's; de naam Egon alludeert mogelijk op Aegon, koning van Argos na het uitsterven der Heracliden.
49 ‘vertaald’: Ferrara.

lot en met zijn verdriet, verwerft daarentegen slechts een hese stem en verliest als het ware zang- en spraakvermogen.

Dan zegt Carino dat het tijd is om Mirtillo te gaan zoeken. Het lijkt hem het beste dat Uranio, aangezien deze vermoeid is, in de dichtstbijzijnde herberg gaat rusten. Daarop verdwijnen beide mannen van het toneel.

Tweede scène
Titiro - Bode

Titiro, die de toeschouwer sinds I, 4 (zie boven, blz. 47-48) kent als de sceptisch-gezinde vader van Amarilli, komt klagend op. Hij klaagt niet in de eerste plaats om het verlies van Amarilli's leven, dat weldra voorbij zal zijn, maar om dat van haar eer. De dood is 's mensen lot, maar niet de eerloosheid. En hij stelt vast dat zijn scepticisme klaarblijkelijk gegrond is geweest. Niet Montano's optimisme, maar zijn eigen ongeloof in de betekenis van het huwelijk tussen Amarilli en Silvio voor het heil van Arcadië, blijkt met de werkelijkheid overeen te stemmen.

In deze gemoedstoestand treft hem de Bode aan. Deze komt vertellen dat Amarilli nog niet ter dood is gebracht en dat zij zelfs ‘keur van doodt en leven heeft’ (*De Potter*, blz. 195). Een ander heeft zich aangeboden om in haar plaats te sterven, maar zij wil dat offer niet aanvaarden en kiest dus de dood. Kan haar vader haar niet tot andere gedachten brengen? Als Titiro dan snel naar zijn dochter wil gaan, attendeert de Bode hem op de tempelwet die gebiedt te wachten tot het offer naar buiten komt. Wanneer hem bovendien verzekerd is dat Amarilli te goed bewaakt wordt om door zelfmoord een beslissing te kunnen forceren, vraagt Titiro volledig geïnformeerd te worden over wat er gebeurd is. De Bode vertelt dan wat er in de tempel is voorgevallen. Amarilli werd snel veroordeeld; haar getuige à décharge, Corisca, bleef onvindbaar, terwijl de toorn van de Hemel uit allerlei tekens bleek. Toen men op het punt stond naar de offerplaats te vertrekken, bood Mirtillo zich als plaatsvervangend offer aan. Op Amarilli's weigering volgde een wedijver in offerbereidheid tussen hem en haar. De Bode vertelt er vol bewondering over, en roept de muze der historie op om deze geschiedenis te vereeuwigen met gouden letters in diamant gegrift. Tenslotte won Mirtillo; de wet bepaalt immers dat wie zich als plaatsvervanger aanbiedt, niet meer door een ander gered kan worden. Amarilli kon dus Mirtillo niet redden door de plaatsvervanging te weigeren en zelf te sterven[50]. Zij was vrij. Maar de priester liet haar

50 Het lijkt mij een van de minder geslaagde kunstgrepen van Guarini pas op dit moment de priester expliciet de wet te laten vermelden. De toeschouwer/lezer kon deze vanzelfsprekend niet eerder kennen. Maar dat Amarilli, en vooral de omstanders zich reeds in het begin van de *mortal contesa* (PF V, 2, 140; ‘dodelijke twist’) deze wet niet herinnerden, en zo de twist overbodig maakten, lijkt erg onwaarschijnlijk.

in bewaring stellen om te voorkomen dat zij uit wanhoop over de dood van Mirtillo de hand aan zichzelf zou slaan.

De Bode en Titiro willen zich beiden bij de stoet gaan aansluiten, die Mirtillo naar de plaats van het offer zal brengen. Dat is de plaats waar ze nu staan: vóór de grot waarin het misdrijf gepleegd werd. Want het offer moet zowel ter plaatse van het misdrijf als onder de blote hemel gebracht worden.

Derde scène
Rei van Herders - Montano - Rei van Priesters - Mirtillo

De stoet is op de offerplaats aangekomen, en de voorbereidingen tot het offerritueel zijn in volle gang. Onder het aanroepen van de Maan door de *Rei* van herders, en de smeekbeden van de *Rei* van priesters tot Diana om thans haar toorn te laten varen, spreekt Montano tot Mirtillo. Hij troost de jongeman door hem erop te wijzen dat hij eeuwige roem zal verwerven. Als hij nog iets op het hart heeft, moet hij dat nú zeggen, want tijdens de offerplechtigheid mag het slachtoffer niet meer spreken. Mirtillo maakt van deze laatste gelegenheid gebruik. Ik vermaak, zo zegt hij, mijn lichaam aan de aarde, maar mijn ziel aan haar die mijn leven is. Dan zal mijn ziel blijven leven, zolang zij leeft; daarom vraagt hij Montano haar voor zelfmoord te behoeden. De priester belooft dit en geeft direct daarna opdracht tot het treffen van de laatste voorbereidingen voor het offer.

Vierde scène
Carino - Montano - Nicandro - Mirtillo - Rei van Herders

Onder die voorbereidingen arriveert op de offerplaats de oude Carino, die zich verwondert bij het zien van de hier samengestroomde menigte. Reeds heeft Montano wijn en water geplengd en om de offerbijl gevraagd, als Carino in het slachtoffer Mirtillo herkent. Op het laatste moment weerhoudt hij de priester van het toebrengen van de dodelijke slag en vraagt hem om uitleg. Als Montano deze heeft gegeven, biedt Carino zich als plaatsvervanger van Mirtillo aan. Dit aanbod kan niet worden geaccepteerd, omdat Mirtillo zelf al plaatsvervangend offer is (zie V, 2, hierboven, blz. 70). En al zou dit wel kunnen, dan zou Carino geen plaatsvervanger kunnen zijn omdat hij geen Arcadiër is. Als deze tegen Montano's bezwaren inbrengt dat hij niet alleen Arcadiër maar ook Mirtillo's vader is, verzoekt de hogepriester hem dringend heen te gaan en het offerritueel niet te verstoren. U heeft makkelijk praten, repliceert Carino, U bent niet de vader van het slachtoffer. Ook ik ben vader, is Montano's weerwoord, maar al zou deze jongeling mijn Silvio zijn, dan zou ik toch mijn priesterlijke plicht stellen boven mijn vaderlijke liefde. Ten einde raad vraagt Carino of hij Mirtillo ten afscheid

nog eens kussen mag, wat hem echter geweigerd wordt. De jongen verbreekt dan het stilzwijgen om zijn vader te kalmeren. Daarmee is het offerritueel verstoord. Montano beveelt er opnieuw mee te beginnen, helemaal van voren af aan, vanuit de tempel dus.

Vijfde scène
Montano - Carino - Dameta

Terwijl de dienaren Mirtillo naar de tempel terugvoeren, verwijt Montano aan Carino diens verstoring van het ritueel. Hij is vervuld van toorn, al wordt die toorn getemperd door de wetenschap dat Carino de vader van het slachtoffer is. Maar Carino geeft geen kamp. Hij heeft zojuist gehoord dat het offer een Arcadiër moet zijn; welnu, Mirtillo is dat niet en mag dus niet gedood worden. Hoe is dat mogelijk, vraagt Montano; als Carino een Arcadiër is, dan is zijn zoon Mirtillo dat toch ook! Daarop antwoordt Carino dat Mirtillo slechts zijn aangenomen zoon is en niet door hem werd verwekt. Geïrriteerd vraagt Montano om opheldering. Als Mirtillo de zoon van Carino is, is hij Arcadiër en mag hij worden geofferd; is hij géén zoon van Carino, dan heeft deze niets met de zaak te maken en geen recht er zich mee te bemoeien. Carino houdt echter vol: wat Montano wil, is een onrechtvaardigheid. Laten de gevolgen daarvan dan op mijn hoofd en op dat van mijn zoon neerkomen, zegt Montano[51]. Maar wie is dan wèl de vader van Mirtillo? Als antwoord op deze vraag doet Carino het volgende verhaal.

Negentien jaar geleden heeft hij in Elis, waar hij toen woonde, in een bergkloof van de Alfeo een aangespoeld wiegje gevonden met een jongetje erin. Even later ontmoette hij een man die het kind zocht en aan wie hij het gaf. Maar hij kreeg het direct weer terug. Als Carino zo ver met zijn verhaal gevorderd is, schrikt Montano zichtbaar. Hij vraagt hoe de man die het jongetje zocht en weer wegschonk, eruit zag. Als Carino hem heeft beschreven, blijkt bij confrontatie met de dienaars van Montano, dat Dameta de bewuste man is geweest. Deze vertelt dan, onwillig maar door het getuigenis van Carino daartoe gedwongen, de waarheid. Toen het zoontje van Montano bij een overstroming met wieg en al door de rivier was meegesleurd, had zijn meester hem uitgestuurd om naar het kind te zoeken. Hij vond het terug bij Carino, die het Mirtillo had genoemd, naar de mirtestruik waarin wieg en kind gevonden waren. Maar hij had het kind in Elis achtergelaten, omdat een orakel voorspelde dat het bij terugkeer naar Arcadië doodsgevaar zou lopen van de kant van zijn vader. Daarom had hij het aan Carino teruggegeven, die Mirtillo als een eigen zoon opvoedde.

51 Ook hier weer: voor de lezer-toeschouwer die met de afloop vertrouwd is, een dubbelzinnigheid.

Het voorspelde doodsgevaar, zo begrijpt nu ieder, ligt besloten in Montano's priesterlijke offerplicht.

Carino verwondert zich over de werking der voorzienigheid en beklaagt Montano, die liever zou willen sterven dan zijn eigen zoon offeren, zoals nu onvermijdelijk lijkt.

Zesde scène
Tirenio - Montano - Carino

Op dit diep-tragische moment komt de blinde ziener Tirenio - die sinds jaren de tempel niet meer verlaten had - op de offerplaats aan, door een jonge dienaar gesteund en geleid. Toen Nicandro en zijn helpers Mirtillo in de tempel brachten om opnieuw met het offerritueel te beginnen, had hij hen daarvan weerhouden. In zijn binnenste voelde hij iets dat hem daartoe aanspoorde. Nu wil hij weten wie de vader van Mirtillo gebleken is. Montano antwoordt dat hijzelf de vader is. Deze uitspraak, door Carino bevestigd, doet Tirenio jubelend uitroepen dat thans het orakel over Arcadië is vervuld! Hij legt dat nader uit. Mirtillo stamt als zoon van Montano van de goden af, want zijn voorvader is Hercules. Amarilli is, als dochter van Titiro, eveneens van goddelijke afkomst: zij stamt uit het geslacht van Pan. Zij blijken totterdood toe met elkaar verbonden in liefde! Bovendien is Mirtillo's trouwe liefde voor Amarilli even groot als indertijd die van Aminta voor Lucrina[52]; daarmee is de zonde van die laatste uitgewist. In alle opzichten is dus het orakel vervuld dat luidde:

> Verwacht geen eynde van u quaet,
> Voor dat 'er twee van Hemels zaet
> Door liefde zijn te saam gebonden,
> En van een trouweloose Vrouw,
> Door eens Getrouwen Herders Trouw,
> Verbetert werden d'oude sonden.
> (*De Potter*, blz. 230).

Tirenio dankt de goden dit te hebben mogen meemaken! Montano, geheel overtuigd door zijn uitleg, geeft uiting aan zijn blijde verbazing over deze wonderlijke gang van zaken. Tweemaal verloor hij zijn zoon en tweemaal vond hij hem terug! Uit een afgrond van verdriet kwam hij in een onmetelijk grote vreugde.

Tirenio spoort tot spoed aan. Er rest nog maar één uur voor zonsondergang, en in dat uur moet de bruiloft plaats vinden. Op de vraag van Montano, hoe Amarilli met Mirtillo kan trouwen terwijl zij zich aan Silvio beloofd had, geeft Carino het verlossende antwoord. Mirtillo heette eigenlijk Silvio, zoals Dameta hem indertijd verteld heeft, toen hij het kind in Elis achterliet...En nu herinnert Montano zich

52 Zie boven, bladz. 45.

ook, dat hij uit verdriet over het verlies van zijn eerste zoon diens naam gegeven heeft aan zijn tweede kind.

Carino besluit dan deze *agnitio*-scène met de opmerking dat de wijze waarop de genade 'ons' vanuit de Hemel toevalt, en de manier waarop 'wij' over het beleid van de Hemel plegen te denken, wel heel sterk van elkaar verschillen.

Zevende scène
Corisca - Linco

Als allen op weg naar de tempel het toneel hebben verlaten, verschijnen daar Corisca en Linco. Corisca heeft zojuist van de oude man gehoord, hoe Silvio de minnaar van Dorinda is geworden, en vraagt nu hoe het met het zwaar gewonde meisje gesteld is. In zijn antwoord, waarin hij uitvoerig meedeelt dat de wonde van Dorinda niet dodelijk bleek, vermeldt Linco terloops ook dat Amarilli nu wel terechtgesteld moet zijn. Dat is het enige wat Corisca wilde weten! Nu moet zij Mirtillo zien te vinden, zegt zij als Linco het toneel verlaten heeft.

Achtste scène
Ergasto - Corisca

Dan komt jubelend Ergasto op, die heel de natuur aanspoort zich te verheugen over de gelukzalige geliefden. Corisca meent dat hij spreekt over Silvio en Dorinda, en constateert huichelachtig dat tranen blijkbaar gemakkelijk gedroogd worden. Amarilli blijkt immers reeds vergeten en de bruiloftsvreugde om Silvio verzacht kennelijk de smart over haar dood. Ergasto corrigeert haar en maakt duidelijk dat hij doelt op Amarilli, en op Mirtillo, die van arme herder tot halfgod werd, van de dood tot het leven kwam, en in één ogenblik, zijn uitvaart zag verkeren in zijn bruiloft. Mirtillo's geluk heeft hem, Ergasto, de ogen geopend; hij is nu op zoek naar een bruid voor zichzelf. Met dat doel gaat hij weer op weg, zodat Corisca opnieuw alleen op het toneel achterblijft.

Negende scène
Rei van Herders - Corisca - Amarilli - Mirtillo

Daar verschijnt dan de bruidsstoet, begeleid door de *Rei* van herders die de lof bezingt van de gelukkige geliefden. Corisca ziet nu eindelijk haar wreedheid in; zij komt tot betere gedachten en vraagt het gelukkige paar om vergeving. Die wordt haar graag geschonken. Amarilli zegt dat Corisca haar ondanks alles dierbaar is: zij was immers het instrument tot genezing, al deed de ingreep pijn.

Tiende scène
Mirtillo - Amarilli - Rei van Herders

Nu alles opgehelderd is, betuigt Mirtillo zijn ongeduld: hij meent nog te dromen en wil de werkelijkheid van zijn geluk beleven. Hij wil een ander bewijs om voorgoed te weten dat zijn zoete waken geen slapen is.

In elf verzen besluit dan het KOOR [v a n A r c a d i ë r s] het spel, door er het gelukkige paar en de toeschouwers op te wijzen dat de volmaaktste vreugde uit lijden geboren wordt.

Enige opmerkingen over de allusies op literatuur en hofleven in de PF

In Hfdst. I is op blzz. 19-22 gesproken over het karakter van het pastorale drama zoals dat in Italië tot ontwikkeling is gekomen. De karakteristieke elementen bleken te zijn: divertissement en moralisatie voor erudiete hovelingen.

Het divertissement werd verschaft door tweeërlei soort allusies: enerzijds op literatuur uit de Oudheid en/of autochtone literatuur, anderzijds op personages aan het hof waar het drama opgevoerd zou worden.

Dit divertissement maakte het de toeschouwers duidelijk dat zij in de herders die deze allusies over het voetlicht brachten, slechts verklede hovelingen moesten zien. De zinspelingen op en de reminiscenties aan literatuur of hofleven werkten dus tevens als *Verfremdungs*-elementen. De *Verfremdung* die zij bewerkstelligden, was *conditio sine qua non* voor het effectueren van de moraal van het spel. Deze moraal die - zo schreef de traditie het voor - betrekking had op riddereer en riddertrouw, sorteerde immers eerst dán effect als de toneelrealiteit zich niet wezenlijk onderscheidde van de realiteit waarin de toeschouwers leefden. Als de herders op het toneel, herkenbaar en herkend als vermomde hovelingen, ‘spelenderwijs’ de idealen der ridderlijke hovelingen realiseren, dan zijn die idealen ook voor deze laatsten bereikbaar en dus waard nagestreefd te worden.

In recente studies over de pastorale literatuur in het algemeen, vindt men overal het inzicht dat het herderskostuum een verkleding is, en de pastorale letteren eerst reëel kunnen worden gewaardeerd als men dat voor ogen houdt[53]. In een artikel dat geheel aan het travestiekarakter van de pastorale literatuur is gewijd, noemt Mej. E.F. Wijsman verschillende voorgangers die dit inzicht onder woorden hebben gebracht[54]. Eén van hen is Dr. Mia I. Gerhardt die in haar reeds

53 In deze alinea dank ik wat de feitelijke gegevens èn de formulering betreft, het een en ander aan het in de volgende noot vermelde artikel.

54 Wijsman, E.F., *Het Kostuum van Dafnis* (Enkele opmerkingen over de herderstravestie). In: *De Nieuwe Taalgids* 57 (1964), blz. 278-287.

meerdere malen geciteerde boek[55] eveneens op het travestie-karakter van de pastorale wijst[56]. Wat voor de pastorale in het algemeen geldt, doet dat ook voor het pastorale drama. Het meest bekende herdersspel dat vóór de PF gepubliceerd werd en waarin allusies op hofleven en literatuur voorkomen, is Tasso's *Aminta*[57].

Voor zover ik weet, wordt in de literatuur over de PF nergens met enige nadruk over het travestie-element daarin gesproken. Toch lijkt het me wenselijk, tot beter begrip van Guarini's spel even op dit aspect in te gaan.

Sinds de door Guarini zelf geannoteerde uitgave van zijn spel - de editie van 1602 verschenen bij Ciotti - heeft nog niemand zich aan een wetenschappelijke uitgave met noten en commentaar gewaagd. Fassò[58] geeft de tekst met slechts een summiere annotatie die er voornamelijk op gericht is moeilijke woorden en uitdrukkingen te verklaren[59]. Het ligt uiteraard niet op mijn weg in deze lacune te voorzien, ook niet met betrekking tot de vermelde allusies die men, eenmaal op het verschijnsel geattendeerd, eveneens in de PF verwacht. Het zal duidelijk zijn dat ik mij beperken moet tot enkele globale opmerkingen. Trouwens, het is voor mijn doel voldoende, te laten zien dat beide soorten allusies, zowel die op klassieke èn autochtone literatuur, als die op het hofleven, in de PF inderdaad te vinden zijn.

Wat de literaire allusies betreft, heeft Guarini het zijn latere lezers gemakkelijk gemaakt. Hij wijst immers in zijn *Annotazioni* herhaaldelijk zèlf op imitatie van voorgangers, zowel - en vooral - uit de Klassieke Oudheid als uit de latere, Italiaanse literatuur. Vooral de tweede categorie - de allusies op bijvoorbeeld Dante, Petrarca en Boccaccio - doet de lezer/toeschouwer begrijpen dat de Arcadische herders, die ze uitspreken, geen echte Arcadiërs zijn: hoe zouden immers echte Arcadische herders teksten kunnen kennen van deze eerst eeuwen na hen geboren auteurs?

Ter illustratie vermeld ik hier een viertal literaire allusies. Ze kunnen door ieder met behulp van Guarini's notenapparaat gemakkelijk verveelvoudigd worden.

55 Gerhardt, Mia I., *La Pastorale. Essai d'analyse littéraire*. Assen, 1950. (Van Gorcum's litteraire bibliotheek, VIII).

56 Zie bv. bladz. 92 van haar boek.

57 Men vindt deze allusies o.a. in het Eerste bedrijf, scène 1 en 2, op verschillende plaatsen. Iedere goed geannoteerde uitgave van het spel wijst tenminste die op het leven aan het hof aan. In de secundaire literatuur vindt men veelal de imitatie-passages vermeld. Zo bijvoorbeeld: Carrara, E., *La Poesia Pastorale* Milano, z.j. [1909], (Storia dei generi letterari italiani), blz. 337-338 en Carducci, G., *Su l'Aminta di Torquato Tasso saggi tre; con una pastorale inedita di G.B. Giraldi Cinthio*, Firenze, 1896, blz. 83-84.

58 Deze opmerking geldt voor beide door hem verzorgde PF-tekst-edities, de door mij gebruikte uit 1950 en die uit 1956 (zie boven blz. 38, noot 4).

59 Guarini, B., *Opere* [...]. A cura di Luigi Fassò. (Torino, 1950), blz. 27.

1) Bij I, 2, 10-12, waar Mirtillo spreekt over

> .... questa selva, a cui
> si spesso il tuo bel nome [van Amarilli]
> di risonare insegno[60].

kan of moet volgens Guarini mee-resoneren Vergilius' *Ecloga* 1, 5

> formosam resonare doces Amaryllida silvas

2) Als Ergasto vaststelt (I, 2, 21-22) dat

> [...] amor fu sempre un fier tormento,
> ma più, quanto è più chiuso;[61]

dan herkent de literaire erudiet de allusie op regel 66 van Petrarca's *Canzone* CCVII: *Ben mi credea passar mio tempo omai*, die luidt:

> chiusa fiamma è più ardente[62]

3) Wanneer diezelfde Ergasto de voorgeschiedenis van de PF-intrige vertelt, haalt hij het gebed van Aminta tot Diana aan, dat begint met de woorden (I, 2, 141-143)

> ..... Se mai
> [...] con puro cor, Cintia, se mai
> con innocente man fiamma t'accesi, [...][63]

Guarini citeert in zijn *Annotazione*[64] bij deze plaats het begin van zijn voorbeeld, namelijk *Ilias*, I, 39-42:

> ['...] εἴ ποτέ τοι Χαρίεντ᾽ ἐπὶ νηὸν ἔρεψα,
> ἢ εἰ δή ποτέ τοι κατὰ πίονα μηρὶ ἔκηα
> ταύρων ἠδ᾽ αἰγῶν, τόδε μοι κρήηνον ἐέλδωρ:
> τίσειαν Δαναοὶ ἐμὰ δάκρυα σοῖσι βέλεσσιν!'

4) Tenslotte, in het verhaal van Montano's droom (I, 4) staan de verzen (126-129):

> indi tremasse il tronco
> del platano e n'uscisse,
> formato in voce, spirito sottile
> che, stridendo, dicesse [...][65].

60 Ed. Fassò, blz. 51.
61 Ed. Fassò, blz. 52.
62 Petrarca, F., *Rime* (Canzoniere-Trionfi-Estravaganti). A cura di Siro Attilio Nulli. Milano, z.j. (1956), blz. 147.
63 Ed. Fassò, blz. 55.
64 Ed. 1602 (Ciotti), blz. 28.
65 Ed. Fassò, blz. 67.

In de *Annotazione*[66] geeft Guarini daarbij het volgende citaat uit Dante:

> Come un tizzo verde ch'arso sia
> Dall'un de' lati, che dall'altro geme
> E cigola per vento che va via.

Dit blijken de verzen *Inferno* XIII, 40-42; moderne edities geven in 41 in plaats van 'lati': capi[67].

Met betrekking tot de allusies op het hofleven, die men in de PF mag verwachten, ligt de zaak minder eenvoudig dan in Guarini's onmiddellijke voorbeeld, Tasso's *Aminta*. In dit laatste spel heeft men verschillende plaatsen kunnen aanwijzen waar wordt gezinspeeld op personages van het Ferrarese hof uit Tasso's dagen. Iets dergelijks is niet mogelijk bij Guarini's drama. Voor zover ik weet heeft men - en dan nog op aanwijzing van de auteur! - slechts in één passage uit de eerste scène van het laatste bedrijf allusies gevonden op Guarini's leven in de literaire hofkringen van Ferrara.

Nu is het niet waarschijnlijk dat de auteur zelf dergelijke allusies van verhelderende aantekeningen zou voorzien voor een l e z e r s publiek dat de verhoudingen aan het hof waarvoor het spel oorspronkelijk geschreven werd, tòch niet kende en naarmate de tijd verstreek steeds minder gemakkelijk en nauwkeurig kòn kennen. Het diverterende van dit soort zinspelingen kan voor niet-ingewijden immers slechts teruggewonnen worden door zeer uitvoerige toelichtingen die niet alleen personen en feiten voor de lezer oproepen, maar ook de atmosfeer waarin deze 'gedompeld' waren. Het is dan maar de vraag of hetzij de auteur, hetzij een deskundig annotator uit diens tijd een dergelijk tijdrovend en moeizaam werk zinvol en de moeite waard acht. Want ook al herkent men de zinspelingen op het hofleven niet, met de literaire allusies blijft er toch voldoende divertissement over. En de *Verfremdung* die we als strikte voorwaarde voor de werking van de moraal hebben leren kennen, is niet alléén afhankelijk van het doorzien van de eerste. De toespelingen op en de reminiscenties aan bekende literaire teksten bewerken ook op zichzelf de herkenning van de antirealiteit in het vertoonde of gelezen spel.

Het is derhalve heel goed mogelijk dat in de PF op meerdere plaatsen

66 Ed. 1602 (Ciotti), blz. 50.

67 Men vergelijke bijvoorbeeld:
Dante, *La Divina Commedia*, testo critico della Società Dantesca Italiana riveduto, col commento Scartizziniano rifatto da Giuseppe Vandelli, 16e ed., Milano, 1955, blz. 99.
Dante, *Divina Commedia* I, *Inferno*. Met een Nederlandse vertaling door Frederica Bremer en inleidende verklaringen naar aantekeningen van Wilhelmina Kuenen, 4e dr. Haarlem, 1950, blz. 164.

allusies op het leven aan het Ferrarese hof en/of personages van dat hof voorkomen die ons, latere lezers of toeschouwers, verborgen zijn gebleven, en dat wellicht ten eeuwigen dage zullen blijven. Het kan ook zijn dat Guarini betrekkelijk weinig allusies op het hofleven in zijn spel heeft aangebracht - wellicht om van meet af aan het debiet van zijn PF groter te maken door het diverterende en *Verfremdende* voor het grootste deel te koppelen aan de literaire allusies, zodat het werkingsgebied niet beperkt behoefde te blijven tot de erudiete Ferrarese hofkringen. Het valt namelijk op dat de weinige door Guarini aangewezen allusies op het hofleven steeds rechtstreeks verband houden met hem zèlf. Ieder die iets over Guarini's leven wist, herkende in de toneelfiguur Carino een man met dezelfde kennis en interesse als zijn auteur bezat. In ieder geval is het duidelijk dat Guarini volstaan heeft met het aanwijzen van slechts heel enkele zinspelingen van nietliteraire aard, en wel in de *Annotazioni* bij de passage in V, 1, die op grond daarvan auto-biografisch genoemd kan worden. Guarini zegt in die *Annotazioni*, naar aanleiding van vs 92-93:

> Quivi [i.e. Elis en Pisa] il famoso Egon di lauro adorno
> vidi, poi d'ostro, e di virtù pur sempre,[68]

dat ‘enkelen beweren dat hij [i.e. de auteur van de PF - de *Annotazioni* gaan uit van de fictie dat de dramaturg en de annotator twee verschillende personen zijn -] heeft willen alluderen op Scipione Gonzaga, zoon van Carlo, wijlen de heer van Gazzuolo, met wie hij al de tijd dat hij voor studie in Padua verblijf hield, converseerde etc.’[69] Bij de verzen 178-179

> .....; e la mia patria,
> madre di cigni sfortunati, andrebbe
> già per me cinta del secondo alloro[70].

wordt opgemerkt dat ‘enigen het er voor houden dat onze dichter [hier] op zichzelf heeft gedoeld, daar hij uit hetzelfde vaderland stamde als Ariosto’[71].

Fassò merkt, zonder dat Guarini hem daarin is voorgegaan, bij de verzen 103-104

> lasciassi Elide e Pisa, e quivi [i.e. Argo en Micene] fussi
> adorator di deità terrena,

op, dat hier wordt gezinspeeld op ‘Ferrara en zijn hertog’[72].

Men kan op grond van de hier bijeengeplaatste allusieve passages - enkele van de literaire, ‘alle’ die op het hofleven betrekking hebben -

68 Ed. Fassò, blz. 212.
69 Ed. 1602 (Ciotti), blz. 363.
70 Ed. Fassò, blz. 215.
71 Ed. 1602 (Ciotti), blz. 199-200.
72 Ed. Fassò, blz. 212.

het volgende vaststellen: De PF is ook in die zin een volwaardig pastoraal drama, dat het spel erop gericht blijkt vooral literair divertissement en moralisatie te bieden aan een erudiet publiek. Op grond van het minieme aantal allusies op het leven aan het hof van Ferrara, praktisch alle door Guarini zelf als zodanig aangewezen, mag verondersteld worden dat de auteur deze soort allusies van minder belang voor zijn spel heeft geacht dan de zinspelingen op literatuur. Men kan vermoeden dat er verband bestaat tussen de onverschilligheid voor zinspelingen op het hofleven en de beoogde moraal van het spel. Immers, als de moraal geldig moet zijn voor een breder publiek dan de hovelingen van Ferrara, verliezen de allusies op het Ferrarese hofleven hun functie als *Verfremdungs*elementen ten behoeve van de moraal; zij functioneren uitsluitend als diverterende details. De *Verfremdung* wordt dan slechts teweeggebracht door de allusies op de literatuur, en door zinspelingen die weliswaar betrekking hebben op het leven aan het hof, maar ook herkenbaar zijn door niet-hovelingen. De allusies op Guarini's eigen leven kunnen als zinspelingen van de laatstgenoemde soort gezien worden.

Indien slechts deze beide soorten allusies *verfremdend* werkzaam zijn, wordt ook wie enkel Guarini's biografie kent of zelfs alleen maar thuis is in de letteren van de Klassieke Oudheid en de klassieke Italiaanse periode er voldoende door vermaakt èn *verfremdet*, om de moraal van het spel te ervaren. Dan mag men, naar het mij voorkomt, tevens verwachten dat die moraal niet meer traditioneel ligt in het vlak van de ridderlijke hof-idealen, maar van algemener aard is.

Op deze moraal kom ik in het volgende hoofdstuk terug (blz. 100-107 van deze studie).

Hoofdstuk III
Rondom de Pastor Fido

I. De strijd over de PF

1. Inleiding

Nog vóór de PF in druk verschenen was, ontbrandde er een heftige, zij het tamelijk kortdurende literair-theoretische strijd over. Het was niet de eerste letterkundige polemiek van de eeuw. Het gehele Cinquecento door klinkt het wapengekletter van de literaire critici. De langdurigste strijd barstte het eerst los; aanleiding ertoe was Dante's *Divina Commedia*. Enige tijd later moet Speroni's *Canace*[1] het ontgelden. Verder worden nog Ariosto's *Orlando Furioso* en Tasso's *Gerusalemme Liberata* brandpunt van een hevige strijd. Het zijn stuk voor stuk gevechten die als inzet hebben, het genre literatuur waartoe elk der genoemde werken wordt gerekend, terecht of ten onrechte: de comedie, de tragedie, het epos.

Het meest recente overzicht van de posities der stellingen, de schermutselingen en de eindtoestand op het slagveld van de 16e-eeuwse literaire kritiek, werd gegeven door een Amerikaans geleerde die een kwarteeuw nodig had voor het samenstellen van zijn tweedelig standaardwerk[2]. Vanzelfsprekend wordt in het volgende dankbaar gebruik gemaakt van de resultaten van zijn arbeid. In het kader van mijn onderzoek, dat zich concentreert op de PF zèlf en zijn invloed in de Nederlandse dramatische literatuur, is het niet noodzakelijk de gehele strijd over Guarini's spel uit de bronnen te bestuderen (ook al zou dat hier in Nederland zonder veel moeite mogelijk zijn, hetgeen niet het geval is). Ik heb in deze materie dan ook bewust koers gevaren op de autoriteiten. Voor het 16e-eeuwse deel van de PF-polemiek is dat

1 Zie hiervóór blz. 31 en noot 71 daarbij.
2 Weinberg, B., *A History of literary Criticism in the Italian Renaissance*. (Chicago, 1961); verder geciteerd als Weinberg, *History*.

Weinberg. Voor de auteurs uit de 17e eeuw behoren als zodanig te worden aangemerkt V. Rossi[3], F. Foffano[4] en M.T. Herrick[5].

Het is wenselijk enige inzicht te krijgen in het debat over Guarini's *tragicomedia pastorale*, omdat het 'de meest complete en gewichtige discussie over de theorie en de legitimiteit van de tragicomedie in de gehele geschiedenis van het genre' is geweest, zoals een andere Amerikaanse onderzoeker schrijft, die zich in het bijzonder met de oorsprong van de Engelse tragicomedie heeft beziggehouden[6]. De resultaten van de discussie kunnen vanzelfsprekend overal doorwerken waar Guarini's spel bekend raakt of het nieuwe genre van de tragicomedie beoefend wordt. De polemiek is trouwens belangrijk voor het verkrijgen van enig inzicht in de ontwikkeling van de theorie van de maniëristische letteren die afstammen van de laat-renaissancistische literatuur in Italië. Guarini neemt zelf intensief deel aan deze polemiek op theoretisch vlak. Zijn PF is als het ware het voorbeeld waarmee hij zijn (elders ontwikkelde) theorie staaft. En dat voorbeeld wordt, zoals uit mededelingen van tijdgenoten blijkt, inderdaad 'voorbeeldig' geacht voor de literaire periode die het aankondigt en inzet[7].

3 Rossi, V., *Battista Guarini ed Il Pastor Fido; studio biografico-critico con documenti inediti*. Torino, 1886; verder aangehaald als Rossi, *Guarini ed Il PF*.

4 Foffano, F., *Saggio su la critica letteraria nel secolo decimosettimo*. In: *Ricerche Letterarie*. Livorno, 1897, blz. 133-313; verder aangehaald als Foffano, *Saggio*.

5 Herrick, M.T., *Tragicomedy. Its origin and development in Italy*, *France and England*. Urbana, 1955. In het vervolg geciteerd als: Herrick, *Tragicomedy*.

6 Ristine, F.H., *English Tragicomedy. Its origin and history*. New York, 1910, blz. 26; hiernaar wordt verwezen als: Ristine, *English Tragicomedy*.

7 Eén voorbeeld uit Engeland. B. Jonson schrijft in zijn *Volpone*, II, 4, 91-92.

> *He* [i.e. Guarini, *P.V.*] *has so moderne and facile a vein*,
> *Fitting the time*, *and catching the court-ear*.

Dit citaat vindt men herhaaldelijk in de literatuur over het Engelse toneel uit de vroege zeventiende eeuw terug. Zo bijv. in Ristine, *English Tragicomedy*, blz. 104, die abusievelijk verwijst naar *Volpone* III, 4.
Greg, W.W., *Pastoral Poetry and Pastoral Drama. A literary inquiry*, *with special reference to the Pre-Restoration stage in England*. New-York, 1959[2] (1e dr. 1906), blz. 252, noot, weet mede te delen dat Jonson met zijn citaat waarschijnlijk sarcastisch doelt op Samuel Daniel's *The Queen's Arcadia* (1605), dat een imitatie van Guarini's spel werd genoemd (*drawn out of Fidus Pastor*, *which was sometime acted by King's College in Cambridge*, zoals een anonymus in Harl. ms. 7044, in het British Museum te London meedeelt); Greg's boek duid ik in het vervolg aan met Greg, *Pastoral Poetry*. Ristine, *English Tragicomedy*, spreekt op blz. 105 over de mogelijkheid dat Daniel werd geïnspireerd *by the fact that the rival university* [i.e. Cambridge, *P.V.*] *had already several times presented the original* [i.e. *Il Pastor Fido*, *P.V.*] *in Latin*.
Beide veronderstellingen doelen waarschijnlijk op het van vóór 1605 daterende, onuitgegeven manuscript van een Latijnse vertaling van de PF, waarvan mogelijk G. of Ph. Fletcher de auteur is. Cfr. Neri, N., *Il Pastor Fido in Inghilterra con il testo della traduzione secentesca di Sir Richard Fanshawe* [...] Torino, 1963, blz. 16-17; en Ristine, *English Tragicomedy*, blz. 104.

1a. Het literair-theoretisch klimaat

In welk klimaat ontbrandt de strijd over de PF? Het antwoord luidt: in dat van de 16e-eeuwse debatten rond de artistieke en morele implicaties en consequenties van literaire genres. Het zijn debatten die zich baseren op de grote klassieke literaire theoretici: het drietal Plato, Aristoteles, Horatius. Elk van hen had zijn gedachten over het nut en/of de structuur van het literaire werk vastgelegd. Hun geschriften worden nu gelezen, herlezen, becommentarieerd, en leveren de maatstaven waarmee ieder werk, oud of nieuw, gemeten wordt. Die van de Romein, Horatius dus, komen het eerst in de belangstelling. Daarna houdt men zich met Plato bezig. Als laatste verschijnen dan de werken van Aristoteles in de studeervertrekken.

Allereerst bestudeert men dus Horatius' *Ars poetica* zoals die gegeven wordt in zijn brief aan de Pisones. Horatius' standpunt is dat van iemand die zich essentieel bezighoudt met de voorschriften voor gedichten die een zeer bepáálde uitwerking dienen te hebben, op een bepáálde publiek, op een bepáálde tijdstip. Het is derhalve een uitermate praktisch standpunt. Het *utile* en het *dulce* staan in zijn gedachtengang centraal; overtuigingskracht dient het nuttige en het aangename, maar is nooit doel op zichzelf.

Plato's gedachten over de status van gedicht en dichter zijn niet samengevat in een *Ars*, maar staan verspreid in zijn werken[8]. In het kamp van de Platonisten vindt men zowel verdedigers als aanvallers van de poëzie, die zich gelijkelijk baseren op Plato's opmerkingen over deze kunst. Beide categorieën Platonisten zijn evenwel sterk in het nadeel ten opzichte van de Horatianen. Deze laatsten hadden immers hun theorieën al volledig ontplooid, toen de aanhangers van Plato ten tonele verschenen. Bovendien is het werkterrein der Platonisten, gegeven de fragmentarische behandeling van poëtische kwesties door Plato, beperkter in omvang.

Ook ten aanzien van de volgelingen van de als laatste ontdekte Aristoteles zijn de Platonisten in het nadeel. De Stagiriet immers is wéér de auteur van een volledige *Ars Poetica*, waarin hij belangstelling toont voor auteur, criticus en publiek van een literair werk[9]. Hij wordt

8 Voornamelijk in zijn *Staat*, *Ion*, *Gorgias* en *Wetten*. Men kan ook enkele opmerkingen vinden in *Protagoras*, *Lysis*, *Apologia* en *Phaedrus*. Een kort overzicht geeft T.S. Dorsch, *Classical Literary Criticism* (Aristotle, *On the Art of Poetry*, Horace, *On the Art of Poetry*, Longinus, *On the sublime*). (Harmondsworth, 1965). (Penguin Classics L. 1553), Introduction.

9 Bovendien heeft hij in zijn *Politica*, cap. 8, over de tragedie en de comedie geschreven. Guarini gebruikt in zijn *Compendio della poesia tragicomica* (1e dr. 1601) dit caput als argument in zijn betoog, dat variaties in het tragische en komische ontstaan zijn ten gevolge van de eisen van het theaterpubliek (*Compendio* etc. ed. Brognoligo, blz. 245).

daarbij geleid door een interesse die essentieel gericht is op de interne structuur van dat werk, als object van theoretische beschouwing.

Deze chronologische volgorde van bekend-raken van de drie beroemde auteurs is ook die van hun invloed op de 16-eeuwse literaire theorie in Italië. Het blijkt dat de objectiviteit in de interpretatie door de theoretici in diezelfde volgorde minder wordt. Dat wil zeggen: Horatius wordt gelezen zoals hij is: als een auteur die 'aansluit' bij de middeleeuws-retorische traditie. Plato wordt geaccapareerd door christelijke theoretici die het Horatiaanse *dulce* volledig verwerpen, ja ieder *dulce* in deze wereld verwerpelijk achten. Daarom wijzen zij de dichters volledig af. Maar anderen, die bij het beoordelen van poëzie noch christelijk-theologische noch christelijk-ethische normen wensen te hanteren, sauveren de dichter die door Plato slechts uit zijn i d e a l e staat verbannen werd. Zij concentreren hun aandacht op het kunstwerk als technisch samenstel; zij houden zich méér met het literaire werk als zodanig bezig dan met het doel waarheen dat werk de lezer voeren moet. Zij interesseren zich niet voor de ethische werking van de literatuur, maar richten hun belangstelling louter op de effectiviteit van een literair werk waarheen dit de lezer ook voeren moge. Zo staan zij in zekere zin de triomf van het paganisme voor. Aristoteles tenslotte wordt aanvankelijk Horatiaans geïnterpreteerd, d.w.z. gelezen als een tekst die parallel loopt aan Horatius' *Poetica;* later ontwaakt het besef dat Aristoteles zich zèlf dient te verklaren.

Omstreeks de tijd dat Guarini zich aan het schrijven van zijn PF zet, blijken de commentaren (op de oude *Artes Poeticae*) in de landstaal, het Italiaans dus, de overhand te hebben gekregen boven die in het Latijn. Zij versterken de gesignaleerde tendensen die alle naar de overtuiging leiden: doel van de poëzie is het *utile* en het *dulce*.

Wat de dramatische (sub)-genres tragedie, comedie en tragicomedie (als deze opgekomen is) betreft, wordt het *utile* bereikt door een katharsis. Daarover is men het eens. Maar dan beginnen de moeilijkheden: hoe werkt in de tragedie en in de tragicomedie de katharsis, en waarop heeft deze zuivering, deze *purgatio* betrekking? Anders gezegd: welke passies worden gezuiverd, of vàn welke passies wordt men gezuiverd? Een ander discussiepunt is: hoe werken intrige en personages van de dramatische sub-genres mee aan het *dulce* voor het publiek?

Dat publiek blijkt het uitgangspunt te zijn bij iedere discussie over vorm en inhoud van het dramatische werk. De legitimiteit van het dramatische genre wordt niet ter discussie gesteld: dat is volledig geaccepteerd. Een algemene *defence of dramatic poetry* is klaarblijkelijk overbodig geworden.

1b. Aristoteles, sub-genre dramatiek en publiek

De theoretische bezinning en discussie heeft tot de praktische vraag-

stelling gevoerd: Welk sub-genre dramatiek werkt het best in op het ‘voorhanden’ (*in casu* Italiaanse) publiek, en beantwoordt tegelijkertijd aan het poëtische wetboek bij uitstek, Aristoteles' *Poetica?* Het blijkt dat de polemisten rondom bepáálde literaire dramatische produkten zich inderdaad met deze vraagstelling occuperen. Bij iedere twist beroepen de antagonisten zich *allen* op Aristoteles. Ziet de één hem als de wetgever voor alle tijden en ontleent hij aan diens *Poetica* de banbliksems die het omstreden werk moeten treffen en vernietigen, daar het niet beantwoordt aan de eens en voor altijd vastgestelde regels - de ander beroept zich eveneens op de Stagiriet, juist omdat deze ruimte voor groei en voor nieuwe regels openlaat, al heeft hij tegelijkertijd bepaalde wetmatigheden van algemeen-geldende aard vastgelegd. Veelal zijn polemist en theoreticus één en dezelfde persoon, vaak in één en hetzelfde werk. Er blijkt een wisselwerking op te treden. Guarini's theoretische geschrift *Compendio della poesia tragicomica* is de samenvatting van de ideeën die hij in de strijd rond zijn *tragicomedia pastorale* in zijn polemische geschriften geformuleerd had; het werd bovendien in combinatie met zijn spel herdrukt. Theorie, basis van de polemiek, blijkt zo verbonden met de ‘praktijk’ van het spel dat de polemiek in het leven riep.

Guarini behoort tot degenen die, in hun verdediging van de dichtkunst tegen de bezwaren door sommige Platonisten ertegen ingebracht, de poëzie opvatten als *imitatio* van de werkelijkheid, met het doel deze laatste te verbeteren en aan te passen aan een moreel verantwoord ‘gebruik’.

Tegenover deze *imitatio*-theoretici staan zij die de kunst, in dit geval de poëzie, zien als een instrument dat het publiek r e c h t s t r e e k s brengt tot het beoogde doel: morele verbetering. Voor hen is de poëzie dus in feite een onderdeel van de retorica. Immers, de retorica is een leermiddel zowel tot wel-spreken als tot wel-leven[10].

Het zal duidelijk zijn dat de eerstgenoemde theorie de dichter de beste kansen biedt zich als technicus zo sterk mogelijk te ontplooien. Naarmate de werkelijkheid beter geïmiteerd wordt, zal de poëzie meer het *utile* dienen. Tegen de *imitatio*-theorie worden wel bezwaren ingebracht; zij zou onder meer leiden tot leugens. Dergelijke tegenwerpingen worden evenwel weerlegd. Wat de ‘leugens’ betreft, geschiedt die weerlegging op tweeërlei wijze. De een voert het platonische argument aan dat er, omdat het geïmiteerde en de imitator in zekere zin identiek zijn, van leugens geen sprake kán zijn. De ander redeneert aristotelisch: een goedgelijkende imitatie brengt realiteitsovertuiging met zich, zeker

10 Cfr. Witstein, S.F., *Bronnen en bewerkingswijze van de ontleende gedeelten in Rodenburghs Eglentiers Poëtens Borst-weringh* (*1619*). *Het Proza-betoog en de Emblemata.* Amsterdam, 1964. (Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks, Deel 27, No. 6) blz. 7.

als de geïmiteerde acties noodzakelijk en waarschijnlijk zijn. Dit laatste wil, Horatiaans gesproken, zeggen: als de geïmiteerde acties het *decorum* handhaven. Het begrip *decorum* kan men omschrijven als het principe waarbij ieder personage uitgebeeld wordt overeenkomstig één bepaalde, nauw-omschreven ethische norm. Bij de verdediging van de *imitatio*-theorie wordt dit begrip *decorum* niet slechts op ieder personage afzonderlijk toegepast, maar óók op de structuur van het literaire werk als geheel. Die structuur handhaaft het *decorum* als het literaire produkt zodanig is samengesteld dat ieder onderdeel zowel noodzakelijk en waarschijnlijk is in aristotelische zin, als waarheidsgetrouw zoals Plato dat eist.

De theoretici, die de poëzie als instrument in dienst van de retorica zien en niet in de eerste plaats als *imitatio*, dragen er hunnerzijds toe bij dat grote aandacht wordt geschonken aan het expressiemiddel van de dichter: de taal, de woorden.

Beide theorieën bewerkstelligen in hun onderlinge strijd een uiteindelijke aandachtsverschuiving van de w e r k e n der kunstenaars *an und für sich* naar h e t e f f e c t ervan op het specifieke publiek waarvoor die werken geschreven zijn. Dat is het groeiproces dat leiden gaat tot de *meraviglia*-verwekkende, op effect berekende, secentistische poëzie.

In dit klimaat wordt de polemiek over de PF gevoerd.

2. De polemiek over de PF

14 juli 1586 zendt Guarini een copie van het manuscript van zijn spel aan de Florentijnse grammaticus en filoloog Lionardi Salviati, met het verzoek er commentaar op te leveren, en met de bedoeling voor de definitieve redactie van diens opmerkingen profijt te trekken. Salviati voldoet aan dit verzoek; zijn op- en aanmerkingen zijn in het algemeen positief gesteld en hebben merendeels betrekking op louter taalkundige kwesties. Salviati's manuscript is echter pas in 1957 in zijn geheel gepubliceerd[11], nadat in 1873 een deel ervan voor het eerst in druk was verschenen[12]. Het commentaar van de Florentijnse filoloog maakt dus géén deel uit van de pennestrijd over de PF, maar verdient als eigentijdse reactie en beoordeling toch even vermelding.

2a. De aanvallers

α) *Giason de Nores*

De strijd over Guarini's spel begint in 1586 - dus nog vóór de eerste druk van de *PF* - met de publikatie van Giason de Nores' *Discorso*

11 Door Silvio Pasquazi in zijn boek: *Rinascimento Ferrarese.* Caltanisetta enz., (1957), blz. 249-283. Aan de tekst laat Pasquazi een studie voorafgaan die de aard van Salviati's op- en aanmerkingen behandelt (blz. 219-247).

12 Uitgegeven door Luigi Manzoni, in: *Prose inedite del Cav. Leonardi Salviati.* Bologna, 1873.

intorno à qu' principii, *cause*, *et accrescimenti che la comedia*, *la tragedia et il poema heroico ricevono dalla philosophia morale et civile et da Governatori delle Repubbliche*, *Padova*, *1586*. In dit werk valt de auteur twee dramatische (sub-)genres aan: de tragicomedie en het pastorale drama. Nu waren er vóór dat jaar in het taalgebied van de auteur al tientallen pastorale spelen verschenen[13]. Maar een *tragicomedie* was in Italië nog nooit vertoond of uitgegeven. Het eerste dramatische werk dat met trots deze benaming, in combinatie met het bijvoeglijke *pastorale*, zou gaan dragen, is Guarini's PF geweest. Dat spel was, behoudens de Koren tussen de bedrijven, reeds in 1585 voltooid[14], en in fragmenten al op verscheidene plaatsen door de auteur voorgelezen[15]. Guarini concludeert dan ook begrijpelijkerwijze aan het einde van zijn eerste verdediging die geschreven werd als antwoord op De Nores' boek, dat deze zijn spel op het oog had, al wordt het in diens *Discorso* nergens met name genoemd. De Padovaanse professor in de retorica betwist het bestaansrecht van beide genres die in de PF als *tragicomedia pastorale* gecombineerd verschijnen. Hij doet dit op een reeks gronden, die bepalend blijken voor de lijnen waarlangs het debat zich zal gaan ontwikkelen. De tragicomedie, zegt De Nores, is formeel gezien een verwerpelijke dramatische vorm, want een tragische en een komische *fabula* kunnen en mogen, volgens de voorschriften van Aristoteles met betrekking tot de structuur, en evenzeer naar de regels van Cicero ten aanzien van de stijl, niet vermengd worden. Plato verklaart het onmogelijk dat aard en kwaliteiten van tegengestelde aard (tragische en komische) tegelijkertijd geïmiteerd worden. Verdediging door het verwijzen naar Plautus' *Amphitruo*[16] is onmogelijk, althans ineffectief, omdat Plautus nooit is gewaardeerd om het in-acht-nemen van de kunstregels, maar alleen om de juistheid van zijn Latijn.

De pastorale, vervolgt De Nores, d.w.z. de dramatische vorm die het resultaat is van de hierboven geschetste evolutie van de *ecloga*[17], is evenzeer een monstrum. Immers, boeren en herders zijn van nature goed en kunnen derhalve noch tragisch noch komisch optreden. Daarbij komt dat een blijeindende pastorale een ongewenste emigratie van stedelingen naar het platteland zou bewerkstelligen, terwijl een tragisch einde onlustgevoelens zou oproepen op grond van de klaarblijkelijke

13 Gegevens over, en de plaats van de meeste van deze stukken in de geschiedenis van de pastorale vindt men in: Carrara, E., *La Poesia Pastorale*. Milano, z.j. (1909). Storia dei generi letterari italiani.

14 Rossi, *Guarini ed Il PF*, blz. 181; cfr. ook boven, bladz. 40, noot 7.

15 Rossi, *Guarini ed Il PF*, blz. 179-180, noemt: Guastalla, ten huize van Ferrante Gonzaga; Padua, in de boekhandel van Meietti; Venetië, bij Jacopo Contarini en bij Francesco Vendramin aan huis; en opnieuw te Padua in het huis van Jacopo Zabarella.

16 De bekende *tragicocomoedia*, naar de (schertsende) benaming van de Romeinse comedie-schrijver.

17 Zie hierboven, blz. 11-13.

onrechtvaardigheid van het Leven. Moreel is de pastorale dus al even verwerpelijk als ze technisch onmogelijk is. En tenslotte schendt de pastorale nog andere aristotelische wetten. Die van de eenheid van tijd: immers een pastoraal gedicht mag geen actie bevatten van veel meer dan één uur[18]; van de waarschijnlijkheid: herders kunnen niet zó wijs zijn als ze in deze spelen optreden; en van de stijl: de pastorale spelen mengen stijlen die zó tegengesteld zijn aan elkaar dat ze niet vermengd mógen worden. Ten aanzien van het nut oordeelt De Nores bovendien, dat spelen waarin herders voorkomen op stedelingen geen nuttige invloed kunnen uitoefenen omdat de levenssferen van stad en land daarvoor te ver van elkaar verwijderd zijn.

Volkomen afdoende acht De Nores trouwens al zijn opmerking dat Aristoteles, door noch de tragicomedie noch de pastorale te noemen, beide sub-genres veroordeelt. De Stagiriet noemt immers alléén genres en sub-genres die moreel op de toeschouwers inwerken, en in die opsomming is hij volledig, aldus De Nores.

Deze aanval uit de aristotelisch-retorische school[19], waarvan de theoretici Aristoteles als de wetgever-voor-eeuwig interpreteren en becommentariëren, krijgt van verschillende zijden steun, en wordt ten dele zelfs nog verder toegespitst.

β. *Torquato Tasso*

Torquato Tasso trekt, in de controverse over het epos waarbij ook zijn *Gerusalemme Liberata* betrokken is, in *Delle Differenze poetiche* (1587) een parallel met de dramatiek en wijst op de onmogelijkheid van dubbelgenres. Immers, noch de actie, noch het karakter en de stijl van tragedie en comedie vallen onderling te combineren. Als dat wél zo was, zou men naast tragedie, comedie en tragicomedie ook een cometragedie mogen verwachten. En die term treft men nooit aan[20].

18 Weinberg, *History*, II, blz. 1076 noemt onder de *Aristotle's injunctions* die worden geschonden *The limit for the action of a pastoral poem* [which] *is 'one hour or a little more' not the 'revolution of the sun' allowed in tragedy or comedy*. Hij citeert hier blz. 40v van De Nores' *Discorso* maar geeft noch in zijn tekst noch in een noot aan of De Nores deze eis uit Aristoteles haalt en zo ja, vanwaar. De uitgave van het *Discorso* van De Nores in de onvoltooide editie van Guarini's verzameld werk (zie bibliografie) geeft bij deze plaats géén verwijzing naar één der werken van Aristoteles.

19 De Nores' *Apologia* van 1590 handhaaft volledig diens positie uit zijn eerste geschrift. Zijn veroordeling van de *tragicomedia pastorale* blijft betreffen: *inventio* (intrige), *elocutio* (expressie) en *dispositio* (structuur, eenheid). Het is, naar Weinberg, *History*, blz. 1084, formuleert, een abstracte uiteenzetting van de leer van degenen die later, in Frankrijk, zullen worden aangeduid als *les anciens*.

20 Tasso blijkt dus niet te weten van het bestaan van die enkele, verloren gegane, Griekse spelen die *comoedotragoedia* genoemd werden. Er moeten er geweest zijn van Anaxandrides, Alcaeus en Dinolochus (zie hierboven, blz. 34 en noot 81 daarbij). Talloze neo-latijnse spelen hebben bovendien op de titelpagina de term *comico-tragicum*. Ristine, *English Tragicomedy*, blz. 8-9 aan wie deze gegevens zijn ontleend, ziet de termen tragicomedie en comicotragicum als varianten, waarvan de eerste tenslotte alléén gebruikt is.

γ. *Faustino Summo*

Faustino Summo sluit zich in zijn *11*^{o} *Discorso poetico* (1600) theoretisch volledig bij De Nores aan, en bestrijdt in zijn 12e en laatste *Discorso* (1600) Guarini's dan al herhaalde malen uitgegeven en opgevoerde spel op vele fronten en op velerlei gronden. Zijn praktische bezwaren komen neer op een veroordeling van de actie die tragisch noch komisch, van de dictie die niet komisch, en van de held die niet tragisch zou zijn. Vervolgens veroordeelt hij de komische scènes als onwaarschijnlijk en bovendien moreel beneden peil. Dergelijke scènes acht hij slechts acceptabel in comedies, zeker niet in tragicomedies, laat staan in pastorales. In laatstgenoemde spelen immers mag slechts sprake zijn van simpel, puur en onschuldig leven, voortvloeiend uit een gelijkgeaarde natuur der personages. Ook uit structureel oogpunt faalt de PF volledig, daar het spel te episodisch, te lang en te lyrisch is, en zo de gewone man niet aanspreekt. Ook met betrekking tot de titel en vele punten uit de proloog formuleert hij verschillende fundamentele bezwaren[21].

δ. *Giovanni Pietro Malacreta*

Giovanni Pietro Malacreta vat in zijn *Considerationi sopra il Pastor Fido* (1600) de tot dusverre gevoerde polemiek samen, schaart zich aan de zijde van De Nores, en voert eigen bezwaren aan tegen verscheidene details. Zo is de titel volgens hem onjuist, want Mirtillo is geen trouwe hérder, maar een trouwe minnaar. Over Arcadië moet zijns inziens worden opgemerkt dat de schildering ervan niet overeenkomt met het beeld dat Pausanias[22] en Sannazaro[23] ons gegeven hebben. Ook hij meent: dat het stuk te lang is en na de herkenning van Mirtillo had kunnen eindigen; dat er onwaarschijnlijkheden in voorkomen; en dat de daden van de personages niet altijd overeenstemmen met hun leeftijd en karakter.

21 Summo laat in 1601 deze twee *Discorsi* herdrukken. Hij voegt er dan een weerlegging aan toe van Pescetti's (hierna te behandelen, zie blz. 96 van dit boek) argumenten, en die van Beni (zie hierna sub ε, en blz. 95-96). Deze opnieuw bewerkte herdruk draagt niets essentieels tot de discussie bij.

22 Pausanias: auteur (uit de tweede eeuw na Christus en afkomstig uit Klein-Azië) van Ἑλλάδος περιήγησις [= *Rondleiding door Griekenland*], een topografisch-historische beschrijving van de belangrijkste landschappen in Griekenland (cfr. blz. 34, noot 82).

23 Sannazaro (1455-1530): Napolitaans auteur van de (latijnse) *Eclogae piscatoriae* (= Vissers-eclogen) en vooral van de pastorale roman *Arcadia* (cfr. blz. 17 hierboven).

ε. *Paolo Beni*

In zijn - nog hetzelfde jaar gepubliceerde - *Risposta alle considerationi...del Malacreta* kan Paolo Beni de intrige van Guarini's spel in details niet waarderen. Zo mist hij in de eerste scène de nodige informatie over de uitgangssituatie. Het geven van die informatie blijkt voor hem een eis waaraan een dramaturg, wil hij zijn publiek boeien, mòèt voldoen. Verder herhaalt hij de conclusies uit een eerder verschenen geschrift van zijn hand: *Pavli Benii Evgvbini Disputatio; In Qva Ostenditvr Praestare Comoediam atque Tragoediam metrorum vinculis soluere*...Patavii An: CIↃIↃC. Verzen, heeft hij in dat werk gezegd, verhinderen dat de toeschouwer gelooft in de spontaneïteit van de sprekers op het toneel; ze belemmeren de indruk van realiteitsweergave en nemen het nuttig effect van een toneelstuk weg. Dit laatste gebeurt doordat poëzie de geest in platonische zin beroert, d.w.z. een beroep doet op de minder zedelijke faculteiten van de menselijke geest ten koste van de werking van de ratio[24].

ζ. *Luigi d'Eredia en anderen*

Luigi d'Eredia meent in zijn *Apologia nella quale si defendono Teocrito e i doriesi poeti ciciliani dalle accuse di Battista Guarini et per incidenza si mette in disputa il suo Pastor fido* (1603), dat het geheel heidense verhaal van de PF ongeschikt is voor het christelijk theater. Deze publikatie, die zich maar in het voorbijgaan met Guarini's spel bezighoudt, verschijnt echter pas als het eigenlijke debat over de PF al is afgelopen. In de volgende jaren wordt Guarini's pastorale tragicomedie nog wel incidenteel aangevallen, bijv. door Benedetto Fioretti, Niccolò Villani, Scipione Errico, Daniel Bouhours, J. Nicius Erythreus en Gian Vicenzo Gravina; maar met hen[25] zijn we toch buiten de belangrijke opinievormende discussie gekomen, die bijgedragen heeft tot de faam van de PF.

2b. De verdedigers

α. *Battista Guarini*

1. *Il Verato*, *1588*. Guarini reageert als eerste op De Nores' *Discorso* door het schrijven van een theoretische verhandeling *Il Verato* (1588), waarin hij punt voor punt De Nores weerlegt en eerst aan het einde de PF noemt die volgens hem diens eigenlijke doelwit was.

24 Cfr. Dorsch, T.S., *Classical Literary Criticism* (Aristotle, *On the Art of Poetry*, Horace, *On the Art of Poetry*, Longinus, *On the Sublime*). (Harmondsworth, 1965), Penguin Classics, L. 155, Introduction, blz. 12.

25 Deze schrijvers, aldus Foffano, *Saggio*, blz. 234, behandelen meer de dramatische vorm van pastoralen en/of tragicomedies in het algemeen, dan Guarini's spel in het bijzonder.

Guarini gaat ervan uit dat men Aristoteles' *Poetica* strikt gescheiden dient te houden van diens *Politica*. Bovendien is het volgens hem geenszins Aristoteles' bedoeling geweest andere genres en sub-genres dan hij noemde als illegitiem te verwerpen - de *Poetica* houdt zich slechts bezig met het doel van de kunst. De kunst zèlf is *imitatie*, het doel ervan is vermaak te verschaffen aan de lezer. Met betrekking tot de wetten waaraan een kunstwerk onderworpen is, moet onderscheid gemaakt worden tussen tweeërlei soort. Er zijn universeel-geldende wetten die betrekking hebben op de aard van de literatuur. Daarnaast kent men specifieke wetten voor bepaalde genres en sub-genres. Zodra in de letteren een n i e u w sub-genre verschijnt, mag men dat slechts toetsen aan de universele wetten. Zulk een nieuw sub-genre ontstaat als gevolg van het opkomen van een nieuw publiek. Wanneer het nieuwe genre geaccepteerd is, en daarmee legitiem geworden, kan men de specifieke wetten waaraan elk afzonderlijk specimen in het vervolg zal moeten gehoorzamen, afleiden uit het succes dat bereikt moet worden bij dat nieuwe publiek[26]. Nu heeft, aldus Guarini, het publiek van de late 16e eeuw géén behoefte aan tragedies. Hun doel wordt immers al bereikt, en beter dan door de treurspelen zèlf, door de prediking van de christelijke moraal. Evenmin wenst het publiek uit het late Cinquecento comedies; blijspelen vindt het niet acceptabel in hun morele implicaties. Dit betekent dat het uur van de nieuwe vorm, van het nieuwe sub-genre dramatiek, de tragicomedie[27], is aangebroken. De tragicomedie wil niet zuiveren van medelijden en vrees, zoals de tragedie - zij wil evenmin lichtzinnig vermaak bieden zoals de comedie. Haar doel is andersoortig: zij wil door het genoegen dat zij schenkt, bij de toeschouwer de melancholie verdrijven[28]. Die melancholie wordt door het spel opgewekt doordat de toeschouwer geconfronteerd wordt met doodsgevaar z o n d e r dat hij gaat vrezen getuige

26 Dat een bepaald kunstwerk mede verdienstelijk genoemd mag worden wegens de aanpassing van de auteur aan de smaak van het publiek waarvoor hij schrijft, was al eerder beweerd. Dit argument werd door Giraldi Cinthio (1504-1573) gehanteerd in de verdediging van zijn *tragedia di lieto fin* (treurspel met *exitus felix*) *Altile*. Cfr. Ristine, *English Tragicomedy*, blz. 31-32.

27 In zijn *Il Verato* van 1588 zegt Guarini dat het mogelijk is zijn PF een *Tragedia lieta* (blijde tragedie), of een *Commedia grave* (ernstige comedie) te noemen. Hijzèlf echter prefereert de term *Tragicomedia*. Aldus Ristine, *English Tragicomedy*, blz. 36.

28 Aangezien de theoretische, niet-polemiserende samenvatting van de beide *Verato*-geschriften van Guarini, het *Compendio della poesia tragicomica* in een moderne uitgave beschikbaar en dus het gemakkelijkst te raadplegen is, geef ik de enkele malen dat ik Guarini's eigen woorden weergeef, deze naar de tekst van dat *Compendio*, afgedrukt achter de uitgave van de PF door G. Brognoligo, Bari, 1914. Ik verwijs ernaar met *Compendio*, ed. Brognoligo. *Compendio*, ed. Brognoligo, blz. 242: *il purgar gli animi dal male affetto della maninconia*, *il quale fine è tutto comico semplice*, en op blz. 246: *per fine di purgar col diletto la mestizia degli ascoltanti*.

te zullen zijn van een werkelijke dood. Die vrees wordt namelijk voorkomen doordat de toeschouwer van meet af aan duidelijk wordt gemaakt d a t het doodsgevaar afgewend zal worden. Hoe dit zal gebeuren, wordt pas in de loop van het spel duidelijk. De toeschouwer, erkent Guarini, zal dus bij de opvoering vooral het genoegen ervaren dat het spel hem biedt, gevrijwaard als hij is voor de vrees.

Deze erkenning impliceert dat de melancholie in de toeschouwer nauwelijks zal worden wakkergeroepen. Derhalve zal de tragicomedie het publiek niet of nagenoeg niet kunnen zuiveren van die melancholie. Men heeft naar aanleiding van deze theorie dan ook terecht opgemerkt dat Guarini hier theoretisch verstek laat gaan[29]; hij weet niet duidelijk te maken hoe de katharsis van zijn tragicomedie nu eigenlijk werkt.

In elk geval is het evident dat noch Guarini noch zijn publiek behoefte hadden aan een tragedie: zijn spel is géén tragedie en werd een eclatant succes, zo niet op het toneel dan toch als leesdrama. En toch kon de tragedie, wat de werking van de katharsis betreft, zoveel beter verantwoord worden dan de tragicomedie. Dat de laatste de gunst van het publiek verwierf, duidt er dan ook op hoe weinig interesse dat publiek had voor de theoretisch-technische aspecten van een dramatisch werk.

De doelstelling die Guarini de tragicomedie toebedeelt is dus: katharsis van melancholie[30]. Dit doel wordt door hem aangeduid met de term ‘architectonisch doel’. Alleen al op grond van dit doel is de tragicomedie een moreel verantwoord dramatisch sub-genre.

Maar als de tragicomedie alleen deze katharsis op het oog had, zou zij gelijk staan met de comedie. Deze heeft immers eenzelfde (‘architectonisch’) doel[31]. Het met de PF geïnaugureerde sub-genre verschilt echter van de comedie; het verschil is hierin gelegen, dat de tragicomedie behalve het ‘architectonisch’ doel nog een tweede doelstelling heeft; in feite moet deze zelfs eerste worden genoemd. Guarini gebruikt er de term ‘instrumenteel doel’ voor. De auteur van een tragicomedie streeft primair dit doel na, en eerst daardoor en daarna het ‘architectonische’. Het ‘instrumentele doel’ levert het tweede argument ter verdediging van de legitimiteit van de tragicomedie tegen de aanval van De Nores.

Wat is dat ‘instrumentele doel’? Guarini zegt: het is de *imitatio* van tragische en komische elementen met elkaar vermengd en resulterend

29 Hathaway, B., *The Age of Criticism. The Late Renaissance in Italy*. Ithaca enz., (1962), blz. 273.

30 Zie hierboven blz. 41-42 noot 10.

31 *Compendio*, ed. Brognoligo, blz. 234-235: Het doel van de comedie is tweeërlei: de handelingen van de gewone man nabootsen, die door hun onvolmaaktheden tot lachen aanzetten, en *purgare gli animi da quelle passioni*, *che si cagionano in noi da' travagli*, *non sol privata*, *ma pubblici* [...] *Purgar la maninconia* [...] *movendo il riso* [...].

in één enkele *exitus felix*. Dit laatste betekent dat de *Pastor Fido* géén dubbele structuur heeft - zoals bijv. de *Odyssee* en Euripides' *Cyclops* -, maar een gemengde. In werken met dubbele structuur beleven de goeden een gelukkige afloop van hun wederwaardigheden, maar de slechten een *exitus infelix*. Bij een gemengde structuur beleven zowel goeden als slechten een *exitus felix*. Niet alleen heeft de *Pastor Fido* een gemengde structuur, maar deze is bovendien complex, en niet enkelvoudig. 'Enkelvoudig' vervangt hier Aristoteles' term ἁπλή, 'complex' diens πεπλεγμένη. De eerste term gebruikt de Griek bij een intrige die uitloopt op een lotswisseling zonder staatverandering (= περιπετεία) en herkenning (= ἀναγνώρισις). In complexe structuren, als die van de PF, spelen daarentegen de herkenning en de staatverandering wèl een rol. Ook structureel gezien is dus de tragicomedie een volkomen legitieme vorm. Immers, zowel in de theorie (bij Aristoteles en Horatius) als in de praktijk (Euripides' *Cyclops* en alle satyrspelen) is ze bij de klassieken aanwezig, zelfs met naam en toenaam (Plautus' *Amphitruo*). Als zelfs een tragedie een *exitus felix* kan hebben (en dat zegt Aristoteles impliciet in het dertiende hoofdstuk van zijn *Poetica*), hoeveel te meer dan een tragicomedie!

Guarini adstrueert vervolgens puntsgewijs dat hij in zijn PF nergens zondigt tegen de wetten van het dramatische genre. Dat in een stuk zowel figuren uit de tragedie als personages uit de comedie optreden, ziet men al bij Sofocles[32] en Aristofanes[33]. Vrees en schrik dienen vermeden te worden, want zij vallen niet te combineren met de lach; als men van dit voorschrift uitgaat, kan op het stuk niets worden aangemerkt. Het 'instrumentele doel' van de tragicomedie is bereikbaar; het is een mengvorm van dat van de tragedie en dat van het blijspel. Het is duidelijk dat men in de tragedie vele elementen aantreft die, als het vreeswekkende weggenomen is, de hoedanigheid bezitten het vermaak van de comedie te kunnen oproepen[34]. Dat 'instrumentele doel' is, aldus Guarini, door De Nores als theoreticus vooral bestreden in verband met de stijlmenging die erbij optreedt. In de PF is de auteur evenwel praktikus en heeft hij derhalve met de *théorie pure* niets van doen[35].

Tot zover Guarini's verdediging van de tragicomedie.

Volgens hem is dit de verdediging die, toegepast op zijn PF, het meeste hout snijdt. Hij ziet immers zijn spel als een tragicomedie, dat

32 In zijn *Oedipus*.

33 In welk spel van Aristofanes preciseert Guarini niet; hij spreekt over 'zijn *fabulae*'. Cfr. *Il Verrato contra M. Jason Denores* in *Opere* [...] (ed. Tumermani) Verona, dl. I-II, blz. 240.

34 *Compendio*, ed. Brognoligo, blz. 243: *molte parti ha la Tragedia*, *che rimosso il terribile*, *han virtù di produrre il diletto comico*.

35 In zijn *Compendio* (ed. Brognoligo, blz. 248-255), evenwel gaat Guarini wel op de stijlmenging in.

is een comedie waarbij ook enkele methoden van de tragedie worden aangewend. De opbouw van de tragicomedie is echter die van de comedie: het klassieke voorbeeld qua structuur is een blijspel, met name: Plautus' *Andria*. Het pastorale in de betiteling *Tragicomedia pastorale*, is maar adjectivisch[36].

Maar ook dat *pastorale* is verdedigbaar. Zelfs als men kijkt naar de aard van de personages, die dezelfde zijn als in de *ecloga*, is de PF acceptabel. Daarvoor staat het vermaak borg, dat de toeschouwers vinden in het zichtbaar-worden van de menselijke natuur in die herders. Een natuur die 'nagenoeg "maagdelijk" is, d.w.z. zonder een enkele van die schijnvertoningen, opsiersels en dergelijke die in het bijzonder eigen zijn aan de levenswijze binnen het stedelijk milieu'[37]. De PF is evenwel géén *ecloga*, daarvoor is het spel te lang en te groots. Het is een pastoraal *drama*. En de herders die er een rol in spelen, kunnen zeer wel fungeren als *dramatis personae:* ze bezitten evengoed als personages uit gewone toneelstukken verschillende passies, gemengde karakters (d.w.z. niet absoluut goed noch volslagen slecht), mogelijkheden tot het verrichten van edele en lachwekkende handelingen. Er is óók in Arcadië een volledig 'getrapte' maatschappij. Er zijn dus herders, geschikt voor de tragische, en andere, geschikt voor de komische scènes; er zijn er ook die ontwikkeld genoeg kunnen zijn om te zeggen wat de dichter hen láát zeggen.

2. *Il Verato secondo* [*1593*]. Na de voornamelijk indirecte verdediging van de PF geeft Guarini in zijn *Il Verato secondo* (1593) een rechtstreeks verweer tegen de aanvallen op zijn spel. Uiteraard sluit hij daarin aan bij de theorie uit zijn eerste pleidooi. Maar hij voegt nog een overweging toe met betrekking tot het door De Nores verwaarloosde onderscheid tussen poëzie enerzijds, en retorica en politica anderzijds. Poëzie kan, zegt Guarini, niet vallen onder beide disciplines die immers van elkaar verschillen. De poëzie occupeert zich, imitatie als zij is, zowel met de deugd als met de ondeugd, en is daarin uniek. Guarini vindiceert nogmaals de autonomie van het werk van de dichter, die dáárin overeenstemt met de retor dat hij zijn publiek van iets wil 'overtuigen'. Zijn greep op het publiek is dus essentieel voor het succes van zijn werk. Dat in-de-greep-krijgen-en-houden van het publiek kan er de dichter

36 *Compendio*, ed. Brognoligo, blz. 274: *Il 'pastorale' nel Pastor Fido non si dé' prender per sostantivo* [...], *ma per aggiunto di 'tragicommedia', composta di pastorali persone a differenza di quelle* [dat zijn dus de tragicomedies, *P.V.*] *che rappresentano cittadini*. Overigens sprak Guarini zèlf in de begeleidende brief bij zijn PF-copie die hij Salviati toezond, zie boven, blz. 86, over *la mia pastorale*!

37 *Il Verato*, blz. 50 e.v. (naar Weinberg, *History*, blz. 1082): *Quasi vergine senza lisci*, & *senz'alcuno di quelli artefici*, & *di quelle finte apparenze che sono peccati propri della città*.

toe noodzaken grenzen te overschrijden die tot nu toe door de kunstregels gesteld werden.

De conclusie luidt als volgt: De tragicomedie is een dramatische vorm waarin het verwekken van vrees volledig vermeden wordt; zij staat dus lijnrecht tegenover de tragedie waar die vrees niet alleen wordt opgeroepen, maar de toeschouwer er ook van gezuiverd wordt (wat dit dan ook moge betekenen). De tragicomedie bezit personages die voornaam en uitzonderlijk van karakter zijn, overeenkomstig de tragedie, maar - en dat onderscheidt hen van de treurspelpersonages - zij zijn produkten van de fantasie van de auteur en dus niet ontleend aan de historie. De handeling van een tragicomedie tenslotte heeft een afloop die bij de toeschouwer vermaak schept.

Met deze twee uiteenzettingen, de beide *Verati*, is de belangrijkste argumentatie ten gunste van de *tragicomedia pastorale* PF gegeven.

Degenen die later de PF verdedigen, brengen niets wezenlijk nieuws meer te berde.

β. *Angelo Ingegneri*

Angelo Ingegneri bespreekt in zijn *Della poesia rappresentativa* (1598), een geschrift dat van de praktijk van het theaterleven uitgaat, alleen de pastorale. Zijn criteria voor het accepteren van een dramatisch genre zijn: de mogelijkheid van opvoering, en het vermaken van het publiek *van zijn eigen tijd*. Daarom wijst hij de tragedie en de comedie af. De eerste wenst het publiek niet, de laatste valt wegens de immorele inslag die ze bezit niet meer op te voeren. *Conditio sine qua non* voor het vermaken zijn: realiteitssuggestie (met andere woorden: een volmaakte imitatie) en het opwekken van een gevoel van geluk bij de toeschouwer (met andere woorden: de zuivering van melancholie).

γ. *Paolo Beni* (zie ook boven, blz. 90)

Paolo Beni, enerzijds tegenstander van de PF, bestrijdt anderzijds op verschillende punten de aanval van G.P. Malacreta op het spel. Hij verdedigt namelijk in zijn *Risposta alle considerationi del Malacreta* (1600) het pastorale karakter van Guarini's stuk en 's dichters recht op verbeelding: zonder deze eigenschap zou immers de dramaturg historicus worden. De enige eis die men aan verbeeldingsprodukten stellen moet, is de *verisimilitudo*, de waarschijnlijkheid, die echter in de loop der tijden verandert. Wat vroeger waarschijnlijk was, hoeft het thans niet meer te zijn. Maar ook omgekeerd: wat vroeger een zonde tegen de waarschijnlijkheid was, kan in overeenstemming zijn met de *verisimilitudo*-van-nù. Is dit het geval, dan moet men een dergelijke zonde zelfs als eis stellen. Met andere woorden: noch *decorum* noch lot

zijn gebonden aan vaste wetten die eeuwig geldig blijven. De eis van de *verisimilitudo*-van-nù vloeit voort uit de eis van de effectiviteit van het dichtwerk, en is daaraan ondergeschikt. En die effectiviteit is zelf weer afhankelijk van het vermaak dat het publiek in het werk schept, op grond van zijn geloof in het spel. Ten behoeve van dat geloof is de inventie geoorloofd, soms zelfs noodzakelijk.

δ. *Orlando Pescetti*

Zo redeneert ook Orlando Pescetti in zijn *Difesa del Pastor Fido* (1601), waarin hij de bezwaren van zowel Summo als Beni wil weerleggen. Hij vraagt nadrukkelijk aandacht voor het eigene van de poëzie, waarvan de geloofwaardigheid in één opzicht verschilt van die van de retorica. De retorische *verisimilitudo* baseert zich op de waarschijnlijkheid van wat verschillende malen is voorgevallen. In een gedicht daarentegen berust de waarschijnlijkheid op de geloofwaardigheid van het wonderlijke, zeldzame, dat niet het verstand aanspreekt maar het gemoed beweegt. Die geloofwaardigheid brengt bij de toeschouwer een genoegen teweeg dat voor een groot deel voortkomt uit het feit dat hij zich bewust is van de kundigheid van de dichter.

ε. *Giovanni Savio*

Giovanni Savio tenslotte levert de laatste bijdrage tot de verdediging van Guarini's spel met een theoretische verdediging van de tragicomedie, voornamelijk gericht tegen Summo, en een praktische verdediging gericht zowel tegen Summo als Malacreta. In zijn *Apologia in difesa del Pastor Fido tragicommedia pastorale* (1601) legt hij de nadruk op het verschil tussen de tragedie-met-*exitus-felix* en de tragicomedie. Dat verschil ligt in de opbouw die in de tragicomedie overeenkomt met die van de comedie. Savio vestigt nadrukkelijk de aandacht op Mirtillo's wanhoop: een wanhoop zoals men die in de comedie aantreft. Mirtillo's vertwijfeling immers vindt haar oorzaak in de liefde. Hoe tragisch die wanhoop ook lijkt, ze is en blijft een ‘comedie-wanhoop’, een wanhoop *ex amore*. En juist dit onderscheidt de tragicomedie van de tragedie, waar de wanhoop niet *ex amore* kan en mag zijn. Dit onderscheid tussen tragedie en comedie werd al door Donatus aangewezen[38].

Er mag verondersteld worden dat Guarini de strijd tussen enerzijds de verdedigers, anderzijds de aanvallers van de PF met interesse gevolgd

38 Cf. Herrick, *Tragicomedy*, blz. 122-142. Donatus schrijft, naar aanleiding van Terentius' *Hecyra* (De schoonmoeder): ‘De ellende in deze scène zou te verheven, te tragisch zijn en niet passend in de comedie, ware het niet dat hij [de wanhopige Pamphilus, *P.V.*] handelt *ex amore*’. Naar het citaat bij Herrick, *Tragicomedy*, blz. 138.

heeft[39]. Sommigen menen zelfs dat zijn belangstelling na de publicatie van zijn beide *Verati* niet beperkt bleef tot passief toehoren, maar dat hij zich opnieuw in de strijd heeft gemengd. Summo e.a. veronderstellen namelijk dat Pescetti en de schrijver van de beide *Verati* één en dezelfde persoon zijn: Guarini[40]. Zekerheid hieromtrent bestaat echter niet; de identificatie van Pescetti met Guarini lijkt zelfs weinig waarschijnlijk[41].

In het vervolg van de 17e eeuw en daarna blijkt de PF nog slechts incidenteel verdedigers te krijgen, zoals bijv. Traiano Boccalini, Ludovico Zuccolo en Ludovico Muratori[42].

Conclusie

Wat in de strijd pro en contra de PF wezenlijk is, kan aldus worden samengevat:

Allereerst wordt duidelijk dat de PF door Guarini en zijn medestanders wordt gezien als de eerste vertegenwoordiger van een nieuw genre in de dramatische poëzie. Een genre waarbij men niet zonder meer de maatstaven van de tragedie of van de comedie mag aanleggen. Wel mag men het meten met de onveranderlijke maatstaven van de dramatische kunst in het algemeen. In het 'klassieke' klimaat van de Italiaanse Renaissance worden door voor- en tegenstanders van dit nieuwe genre vanzelfsprekend alléén de 'klassieke' 'bronnen' bij de discussie betrokken. Daaruit resulteert de éénzijdigheid van de pole-

39 Iets van die belangstelling wordt zichtbaar in wat Brognoligo in zijn uitgave van de PF en het *Compendio* mededeelt n.a.v. de *Avvertenza* die de uitgever Ciotti toevoegde aan zijn aparte *Compendio*-uitgave van 1601. Nadat Pescetti's en Savio's werken waren verschenen, kon Ciotto tenslotte Guarini ertoe bewegen zijn *Compendio* in druk te laten verschijnen. Het manuscript ervan, voltooid in 1599, was in Florence, Pisa, Venetië en elders al in afschrift verkocht. Guarini stelt erin vast dat Summo's *Discorsi poetici* en diens afzonderlijke uitgegeven *Discorso nel quale si dichiarono* etc. niets bevatten, 'dat niet frivool, vals en door de kortgeleden verschenen *Verati* weerlegd' was. Omdat men misschien mocht denken dat zijn *Compendio* een antwoord zou zijn op Summo's geschriften, had hij in 1599 publikatie ervan geweigerd.

40 Rossi, *Guarini ed Il PF*, blz. 245.

41 Immers: Pescetti is ook nog door ander, voor zover ik weet nimmer aan Guarini toegeschreven, werk bekend. Hij is namelijk de auteur van *Del Primo Infarinato*, *cioè Della Risposta Dello Infarinato Accademico della Crusca All' Apologia Di Torquato Tasso*. Difesa d'Orlando Pescetti contro allo Eccelentiss. Sig. Giulio Guastauino. In Verona, Presso il Discepolo, MDCX. Bovendien schreef hij nog *Dell'onore*, *dialoghi tre*. Verona, 1624' en '*Proverbi italiani e latini*. Verona, 1602'. Het is niet waarschijnlijk dat Guarini zich verborg achter de naam van een andere (nog levende?) auteur.

42 Foffano, *Saggio*, blz. 234-235.

miek, die alleen uitsluitsel geeft over wat eventueel een rol speelt in de ‘klassieke’ ontwikkeling die voerde tot de tragicomedie en de pastorale variant daarvan die de PF is. De bijdragen van de lyrische *ecloga*, het uit middeleeuwse bronnen ontspringende mythologische spel, het rustieke theater, het epos en de roman worden in de discussie (opzettelijk) niet genoemd.

De tragicomedie blijkt in de ogen van de voorstanders een legitieme vorm van dramatiek die als volgt omschreven moet worden: Een toneelspel met voorname personages in de hoofdhandeling, die zèlf echter niet ‘voornaam’ is. De *fabula* is niet ontleend aan de realiteit maar wordt wel als waarschijnlijk gepresenteerd. Het spel biedt met ingetoomde gemoedsbewegingen vermaak zonder dat de toeschouwer droef wordt gestemd. De spanning wordt opgeroepen door gevaar te suggereren zonder dat daarbij de dood wordt ingeschakeld. Dit alles zijn duidelijk gemodificeerde tragedie-elementen.

Tegelijkertijd wekt de tragicomedia een lach die niet losbandig is: De vreugde die men eraan beleven kan is die over bescheiden zaken. De ontknoping is vreugdevol. Vóór alles dient opgemerkt te worden dat de opbouw van de tragicomedie gelijk is aan die van de comedie. Dit alles zijn dus elementen die ontleend zijn aan de comedie, en gemodificeerd ten behoeve van het eigentijdse, gecultiveerde en liefst deskundige publiek.

Een dergelijk spel bezit een dubbele doelstelling. ‘Architectonisch’ is het doel: de katharsis van melancholie bij het publiek. Dit is een andere katharsis dan die van de tragedie, die zuivert van vrees en medelijden. Het is eenzelfde katharsis als die van de comedie.

‘Instrumenteel’ is het doel: imitatie van tragische en komische elementen.

Het ‘instrumentele’ doel staat voorop. Dit móét wel zo zijn, aldus Guarini en de zijnen, omdat het ‘architectonische’ doel alléén bereikt wordt als het publiek wordt vermaakt. Na en door het vermaak wordt het nuttige bereikt als nevenprodukt. Vandaar de modificaties waardoor wordt geëlimineerd wat d i t publiek niet vermaken kan of wat principieel niet met vermaak te combineren valt: enerzijds het vulgairkomische en de losbandige lach, anderzijds de angst, het medelijden, het wézenlijk bewogen worden door ‘voorname’ actie in een reële, historische *fabula*.

Daarmee onttrekken deze theoretici een tragicomedie, pastoraal of niet, aan de beoordelingsnormen zoals die gehanteerd worden door critici die in Aristoteles de absolute normgever blijven zien, wiens *Poetica* alles bestrijkt wat maar bestaan kan: de beoordelingsnormen van de *anciens avant-la-lettre*. Met andere woorden, de verdedigers van de tragicomedie zijn vóór de autonomie van dit genre en van elk ander (sub-)genre dat bestaan kan. Zij gaan daarbij uit van een praktische instelling die allereerst rekening houdt mèt en zich baseert òp ‘de tijd’,

het publiek, - een instelling die zij terugvinden in Aristoteles' *Poetica*[43]. Zij verdedigen een autonomie die zich uitstrekt over het gehele gebied van de poëzie dat strikt wordt onderscheiden van het territorium der politica en van dat der retorica. De beide laatstgenoemde disciplines stellen wezenlijk andere eisen aan hun beoefenaars, dan de poëtica aan de dichters. De voorstanders van deze autonomie der poëzie zijn de *modernes*, al vóór deze term gemeengoed gaat worden; zij kennen de poëzie maar één doel toe: vermaken. *Utile* en *dulce* worden niet meer onderscheiden; in het *dulce* lost het *utile* zich op. En dat *dulce* wordt optimaal bereikt in het goed imiteren, wat het geïmiteerde ook wezen moge, goed of slecht.

De polemiek over de vorm van de PF leidt tot de constatering dat de theorie, die aan Guarini's spel ten grondslag ligt of eromheen is opgebouwd, een wending betekent in de richting van wat in de Italiaanse 17e eeuw tot volle ontplooiing komt in het *secentismo*, het maniërisme. Eén der facetten van deze stroming wordt bijzonder helder in het werk van een bewonderaar van de PF en de beide *Verati*, namelijk Giambattista Marino. Deze heeft als enige maatstaf het succes, kan daarom a-moreel zijn, imiteert naar hartelust en is juist door die imitatie zo verbazingwekkend voor de deskundige lezer, die de overwonnen moeilijkheden volledig doorgrondt.

3. Compendio della poesia tragicomica & annotazioni

Verschillende uitgaven van de PF gaan vergezeld van het *Compendio della poesia tragicomica*, een samenvatting van Guarini's twee *Verato*geschriften, waaruit hij alle polemiek met De Nores heeft geschrapt en louter theorie bedrijft. Dit *Compendio* brengt het wezenlijke van zijn bijdrage tot de behandelde discussie, en niets meer. Het werd door hem samengesteld in 1599, op verzoek van de uitgever Ciotti die het in 1601 apart liet verschijnen, met het doel de lectuur van de PF aangenamer te maken, omdat zaken die beter begrepen worden, de lezer dierbaarder zijn en meer genoegen verschaffen[44].

Eenzelfde functie als zijn theoretische verdediging vervullen Guarini's *Annotazioni* bij iedere scène, inclusief de Proloog en de Koorgedeelten buiten de bedrijven. Ze vormen als het ware een exegetisch commentaar waarin aangetoond wordt hoe ieder onderdeel zijn functie in het geheel heeft, hoe alles bijdraagt tot de ontknoping[45]. Bovendien

43 En in zijn *Politica*, cap. 8, waar onderscheid gemaakt wordt tussen geleerde en onwetende, aristocratische en uit het plebs afkomstige toeschouwers. Cfr. *Compendio*, ed. Brognoligo, blz. 245, en noot 9 op blz. 83 hierboven.

44 Zoals Ciotti het in zijn *Avvertenza* formuleert; zie ook noot 39 hierboven, blz. 97.

45 Naar de formulering van Rossi, *Guarini ed Il PF*, aangehaald door Brognoligo in zijn *Compendio*-editie, Nota op blz. 306.

geeft Guarini talloze malen aan waar hij bepaalde sententies, gedachten[46] of handelingsaspecten vandaan heeft gehaald. Hij verwijst dan voortdurend naar klassieke voorbeelden en slechts zelden naar Italiaanse voorlopers in het dramatische genre, al vestigt hij meermalen wèl de aandacht op overeenkomsten met Dante, Petrarca en Boccaccio. De functie van deze *Annotazioni* is klaarblijkelijk renaissancistischklassiciserend, zoals paste in het klassicistische Ferrara.

Klassiciserend kan men ook de b e w u s t e e m u l a t i e met Tasso noemen, niet alleen in het koor (na het vierde bedrijf) dat met het eerste koor van de *Aminta* wedijvert, maar ook in de opzet van het gehele spel, dat ingewikkelder van structuur moest worden dan zijn voorbeeld[47].

II. De moraal van de PF

Moest, zoals ik zojuist opmerkte, naar Guarini's mening de PF ingewikkelder van structuur worden dan Tasso's *Aminta*, de emulatie diende evenzeer betrekking te hebben op de moraal van het spel.

Met het woord ‘moraal’ hebben we het gebied van de formele aspecten van de PF verlaten. Thans moet enige aandacht besteed worden aan een vraag welke ieder die met Guarini's spel geconfronteerd wordt, vroeg of laat gaat intrigeren. Namelijk de vraag: waaraan dankt deze *tragicomedia pastorale* haar faam in de zeventiende en achttiende eeuw? Het is namelijk nauwelijks voorstelbaar dat het spel die populariteit verwierf en lange tijd behield enkel op grond van wat tot nu toe ter sprake is gekomen.

De PF is ongetwijfeld het e i n d punt van de ontwikkeling die geschetst werd in Hoofdstuk I van dit eerste deel van mijn studie, en die voerde tot het pastorale drama in Italië. De PF vertoont alle kenmerken van zo'n spel. Tegelijkertijd is Guarini's stuk een welbewuste poging tot vernieuwing van de traditie van het pastorale drama, een traditie die haar wortels had in het werk van een der grootste latijnse dichters, Vergilius' (pastorale) *Eclogae*. Die traditie was tot bloei kunnen komen in het Italië van de 15e en 16e eeuw. Het geestelijk klimaat van die eeuwen werd er immers bepaald door aandacht voor de liefde in al haar verschijningsvormen, een aandacht die de vrucht moet heten van de neo-platonische filosofie. Bovendien was in dat Italië door de renaissancistische aandacht voor de concrete aardse werkelijkheid een gevoel voor de natuur ontwaakt, diezelfde natuur die bij Vergilius (en Theocritus, zijn voorbeeld) zoal niet weergegeven, dan toch idealiserend verbeeld werd. In die traditie van spelen over de liefde in het kader van de natuur binnen een geïdealiseerde en daardoor tòch irreële maat-

46 Cfr. hierboven blz. 75-80.
47 Zie hierboven blz. 32-34, en blz. 43, noot 16.

schappij van herders en herderinnen, creëert dan Guarini welbewust zijn nieuwe drama. Nieuw qua vorm en qua geest. Dat wilde, op het moment dat Guarini er zich toe zette, zeggen: nieuw door emulatie met Tasso's *Aminta*, zowel wat de vorm als wat de geest betreft.

Qua vorm. Liet Tasso met zijn *Aminta* de pastorale terugkeren naar de tragedie, Guarini zet die lijn niet voort, maar buigt hem terug en trekt hem verder door naar de tragicomedie. Was Tasso's spel kort, lyrisch, weinig dramatisch (d.w.z. narratief), dat van Guarini is lang, gelardeerd met lyrische passages en naast narratief toch ook, ja zelfs gewaagd-brutaal dramatisch. Was Tasso's intrige mager, die van Guarini is ingenieus ingewikkeld. Was Tasso's spel simpel, werk van korte tijd, Guarini's stuk is moeilijk, in zijn voltooide staat vrucht van langdurige arbeid, slechts in al zijn aspecten te waarderen door beschaafde, met literair onderscheidingsvermogen begaafde toeschouwers of lezers.

Qua geest. Speelt Tasso's spel zich af in een sfeer van hedonisme, waar de natuurwet, die de Gouden Eeuw beheerste, luidde: 'Als het prettig is, mag het, wat je ook doet' - Guarini's emulatie met het gedeelte van *Aminta*, waarin deze gedachte expliciet wordt uitgesproken, ligt, naar zijn eigen mededeling in de *Annotazioni del quarto Coro*, in de òmkering van die gedàchte, bij behoud van dezèlfde vòrm.

De moraal *in* het spel

Wat nu is precies die moraal die in Guarini's spel verwoord wordt? Zij ligt besloten in de uitspraak: *Piaccia*, *se lice*[48]: laat het prettig zijn als het mag. En Nicandro, de spreekbuis van het geestelijk gezag in het spel, zegt in zijn gesprek met Amarilli, als hij haar wegvoert voor het ondergaan van haar gerechte straf, expliciet dat haar zonde was: het ingaan, wel niet tegen de natuurwet *Ama*, *se piace*, maar zeker tegen de wet van de mensen èn van de hemel *Ama*, *se lice*[49]. Met andere woorden: pleit Tasso voor een hedonisme waarbij de Eer als oorzaak van alle kwaad en leed wordt gezien, Guarini is de advocaat van een rigoreus moralisme, dat alles ondergeschikt maakt aan diezelfde Eer, zonder welke men niet gelukkig leven kan. Die Eer verwerft men als men zich schikt naar zijn Lot en de uitspraken van de orakels blindelings gehoorzaamt. Het Lot, de bovenaardse machten die het leven besturen en beheersen, staan dus als het ware in dienst van de Eer. Niet *Amore* is het centrum en het doel van het leven, maar *Onore*.

Dat is wat Guarini in zijn spel bewust stelt.

De moraal *van* het spel

Deze moraal, zoals zij *in* het spel wordt geformuleerd, werd lange tijd ook gezien als de moraal *van* het spel.

48 PF, *Coro* IV, 26, ed. Fassò, blz. 206.
49 PF, IV, 5, 67-70, ed. Fassò, blz. 181; vgl. boven blz. 65.

Een tiental jaren geleden evenwel heeft Perella in een uitstekend artikel[50] duidelijk gemaakt dat men Guarini's spel zelden als een kijkèn luisterspel heeft beschouwd en beoordeeld - en dat, zo dit al gebeurde, men de moraal afleidde uit wat betóógd, niet uit wat gespéél werd. Wanneer men de PF als *spel - en niet als betoog* - analyseert, schrijft Perella, dan ziet men een drietal thema's verschijnen, die het gehele stuk bepalen: het Lot, het blind-zijn, en de illusie. Bestudering van deze drie thema's in hun samenspel voert tot de conclusie dat in Guarini's gedachtengang de overtuiging centraal staat, dat de mens blind is zowel voor de beschikkingen van het Lot als voor de realiteit. Het sterkst blijkt dat in de figuur van Corisca, die meent de realiteit naar haar hand te kunnen zetten, d.w.z. het Lot te dwingen, en die juist door haar machinaties het blinde instrument van dat mysterieuze Lot is. Waar zij volop 'aan het werk' is, in de voor het spel centrale grot-episode (Bedrijf III, scènes 7, 8 en 9), blijkt *ieder* blind (en doof) te zijn. Blind niet alleen voor de realiteit waarin hij of zij zèlf verkeert, maar ook voor de realiteit van alle anderen met wie hij of zij te maken heeft. De blinde Tirenio is de enige helder-ziende: een conclusie vol ironie. Die ironie is ook elders bespeurbaar, bijvoorbeeld waar Mirtillo, kennelijk (de toeschouwer ziet het voor zijn ogen!) blind voor de realiteit, zich uitdrukkelijk blind wénst (III, 8).

Dit betekent dat Guarini zich in zijn spel bezig houdt met de rol van de zintuigen in het ken-proces. De in de neo-platonische filosofie zo hoog gewaardeerde zintuigen van gezicht en gehoor - alléén deze immers voeren de mens tot de Liefde[51] - blijken hier *niets*-waardig; en juist de volgens de neo-platonici lagere zinnen, de reuk, de smaak en de tastzin, worden verheerlijkt, met name in II, 1 en in het Koor na het derde bedrijf. Verstand en (hogere) zinnen blijken dan ook, in IV, 5, ontoereikend voor het kennen van de waarheid. De illusie is oppermachtig. De hiërarchie der waarden in de wereld van de PF is juist de omgekeerde van die in de wereld van de neo-platonische filosofie, in de 15e en 16e eeuw oppermachtig in Italië en West-Europa. De wereld lijkt voortdurend anders dan ze in wezen is. Afgaan op de uiterlijke verschijningsvormen misleidt de mens bij het zoeken naar het geluk.

De conclusie die Perella uit dit alles trekt, luidt: indien de mens niet bij machte is met zijn verstand en met zijn zintuigen de wereld juist te beoordelen, zal hij zijn geluk slechts kunnen bereiken door zijn instinct

50 Perella, N.J., *Fate*, *Blindness and Illusion in the Pastor Fido*. In: *The Romanic Review*, vol. XLIX (1958), blz. 252-268. Dit artikel wordt in het vervolg aangeduid met Perella, *Fate*.

51 Cfr. Veenstra, F., *Hooft. Enkele aspecten van de levens- en wereldbeschouwing der Renaissance*. In: *Geestelijke Achtergronden bij enkele grote schrijvers*. Ed. J.C. Opstelten. Den Haag, 1958, blz. 90-91.

te volgen: *Instinct alone moves us to the happiness we are intended for*[52] of, in de door Perella geciteerde woorden van Corisca (in III, 5, vss. 45-46):

> e dov'ella [d.i. la natura] (stessa) comanda,
> ubbidisce anco il ciel, non che la terra[53].

Met andere woorden: Fatum en Natuur vallen samen. Leef volgens je instincten en de Lotsbeschikkingen worden voltrokken! Laat Silvio Amarilli niet beminnen, laat Mirtillo Amarilli wèl beminnen, en het Lot krijgt zijn gewenste, vereiste beloop. Zo, zegt Perella, wordt *Pleasure reconciled to Virtue* tot het barokke hoofdthema van de PF.

Hij vervolgt met de opmerking dat het Lot fundamenteel is in het geheel van de PF; immers: *it is within the context of the story of man's blindness to the Transcendental* (*of which Fate is the symbol*) *that the invitation to the life of aphrodisiac indulgence is made and justified*[54]. Verder trekt hij de conclusie dat op deze manier de wereld van de PF het geestelijk klimaat van de late 16e eeuw reflecteert, haar ineenstortende wereldbeeld. In die wereld zijn alle zekerheden verdwenen en worden de pruik en het bedrog *essentialia* om te kunnen leven en gelukkig te kunnen zijn.

Naar mijn mening behoeft deze visie enige correctie, of liever: enige aanvulling. Wat hier gezegd is, geldt alleen voor het geluk van het individu. Immers, het is waar: hadden Silvio, Amarilli en Mirtillo vóór het tijdstip waarop het spel begint, hun instincten gevolgd, dan zou voor de hoofdfiguren individuéél hetzelfde bereikt zijn als nu aan het einde van de handeling: Silvio niet, Mirtillo wel met Amarilli in en door Liefde verbonden. Het orakel evenwel, dat de voorwaarden heeft gesteld waaraan voldaan moet worden, om de Arcadische gemeenschap weer gelukkig te maken heeft gezegd:

> Non avrà prima fin quel che v'offende,
> che duo semi del ciel congiunga Amore;
> e di donna infedel l'antico errore
> l'alta pietà d'un pastor fido ammende[55].

In de vertaling van Huygens:

> Ghy sult geen ende sien van uwe qualen
> Voor dat de Minn twee Hemel-spruyten trouwe,
> En d'oude schuld van een' ontrouwe vrouwe
> Een TROVWE HERDERS trouw sal sien betalen[56].

52 Perella, *Fate*, blz. 264.
53 '... en waar zij (zelf) beveelt, gehoorzaamt niet alleen de aarde maar ook de hemel'; ed. Fassò, blz. 135. Het *stessa* in Perella's citaat vindt men niet in Guarini's tekst. Erzonder telt de regel 7 silben, ermee 9. En Guarini schrijft slechts *settenari* en *endecasillabi*!
54 Perella, *Fate*, blz. 264.
55 PF, I, 2, vs. 237-240, ed. Fassò, blz. 58.
56 *Constantini Hvgenii Equitis Otiorum Libri Sex*. Poëmata varij Sermonis, stili, argumenti. Hagae-Comitis, Typis Arnoldi Meuris, 1625, Liber VI, blz. 177.

Van de hier gestelde twee voorwaarden zou, indien de hoofdpersonen hun instincten hadden gevolgd, alleen aan de éérste voldaan zijn: twee ‘Hemel-spruyten’ zouden in Min verbonden zijn. Maar het geluk van de Arcadische gemeenschap is slechts bereikbaar indien óók aan de tweede voorwaarde wordt voldaan. In deze voorwaarde wordt gesproken over ‘een TROVWE HERDERS trouw’. Als die trouw er niet is of zich niet manifesteert, kan ‘d'oude schuld van een' ontrouwe vrouwe’ niet worden gedelgd. Het leven naar de instincten vóór het tijdstip waarop het spel begint, zou Mirtillo - gehuwd als hij dan zou zijn z o n d e r s t r i j d m e t w i e d a n o o k - nooit de eretitel van *Trouwen Herder* hebben kunnen bezorgen. Alleen de gang van zaken, zoals die in het spel wordt gerealiseerd, kan hem die naam en de vereiste *alta pietà* verschaffen. Een trouw, niet ten eigen bate (daarvoor kan, ook binnen het spel, het volgen van de roep van zijn instinctieve liefde volstaan), maar ten bate van het g e m e n e b e s t e : de maatschappij. Wanneer het spel begint, is - zoals al uit de eerste scène blijkt - Amarilli beloofd aan Silvio, de jager zonder liefde. Dit is gebeurd op grond van het éérste deel van de door het orakel geformuleerde uitspraak, de éérste voorwaarde. Immers, evenals Amarilli (en naar later blijkt ook Mirtillo) is Silvio een ‘Hemel-spruyt’. Maar die trouwbelofte gaat volkomen tégen háár en zijn instinctmatig gevoelen in. Deze beleidsdaad van Montano en Titiro is de noodzakelijke basis voor de machinaties van Corisca, waardoor Mirtillo een *Trouwe Herder* zal worden en van zijn *alta pièta* blijk zal geven. Corisca's machinaties blijken dus enerzijds gegrondvest op het volgen van haar slechte instincten; zij jaagt haar eigenbelang na, dat niet alleen indruist tegen het belang van ieder van haar tegenspelers (Coridone, Satyr, Amarilli) afzonderlijk, maar ook tegen het belang van de maatschappij (de enige vrouwelijke ‘Hemel-spruyt’ wil zij er letterlijk voor opofferen, zodat het eerste deel van de orakelspreuk nooit vervuld en aan de eerste voorwaarde nooit voldaan zal kunnen worden). Anderzijds vinden die machinaties hun noodzakelijke basis in het verzet van Montano en Titiro tegen Amarilli's goede liefdesinstinct. De beide vaders hebben allereerst oog voor het algemene belang. En dit schijnt niet te gedogen dat Mirtillo met Amarilli huwt, maar te eisen dat zowel Silvio als Amarilli zichzelf geweld aandoen door tegen hun natuurlijk gevoelen in te gaan. Er blijkt een conflictsituatie te bestaan tussen het natuurlijk gevoelen van het zedelijk hoogstaande individu en het belang van de maatschappij. Immers, Amarilli en Mirtillo mogen ter wille van Arcadië niet hun individueel ‘instinct’ volgen en ‘rechtstreeks’ huwen. Neen, zij moeten tot een huwelijk komen via de omweg van het voldoen aan de tweede voorwaarde die door het Orakel gesteld is. Anders staat het met het natuurlijk gevoelen van het moreel indifferente individu (Silvio, Dorinda) en het moreel slechte individu (Corisca). Hun ‘instincten’ werken, door het Lot geleid, allereerst ten

bate van het algemeen belang, en tenslotte ook ten bate van henzelf. Silvio wordt als gevolg van zijn natuurlijk gevoelen dat hem slechts tot de jacht drijft, gelukkig met Dorinda die hem van meet af aan instinctmatig heeft bemind: hij maakt aldus de weg vrij voor de realisatie van Mirtillo's liefde voor Amarilli en de demonstratie van diens *alta pietà*. Corisca wordt bekeerd ten gevolge van het feit dat zij 'instinctmatig' het huwelijk van Mirtillo en Amarilli bewerkstelligd heeft. Dit alles wil zeggen dat alleen het samenspel tussen enerzijds het volgen van de eisen van het Fatum door de hoogstaanden (tegen hun natuurlijk gevoelen in, zoals in het geval van Amarilli en Mirtillo, of zonder dat instincten ten eigen bate een rol spelen, zoals bij Montano en Titiro) en anderzijds het volgen van de eisen van de Natuur door de zedelijk indifferenten of laagstaanden (Silvio respectievelijk Corisca) de enige waarborg is voor het heil - zowel van de maatschappij als van goede en slechte individuen elk afzonderlijk. Hoogstaand is hij, die het algemeen belang boven het eigenbelang stelt: zijn enige richtsnoer is blinde gehoorzaamheid aan de ondoorgrondelijke eisen van het Fatum, in het vertrouwen dat dit Fatum alles ten beste leidt. Laagstaand is hij, die eigenbelang stelt boven het algemeen belang: hij moet zijn lust volgen, en zal daardoor zijn geluk vinden, hoewel anders dan hij verwacht en gehoopt had. Het doet er derhalve niet toe wat men is: Is men zedelijk goed, dan zal men niet anders kunnen dan het algemeen belang dienen, en aldus eigen en anderer geluk bewerkstelligen zonder het vooraf rationeel te doorgronden. Is men zedelijk slecht, of indifferent voor het algemeen belang, dan volge men zijn lust, werke voor zijn eigenbelang, en zowel de maatschappij als de betrokkene zèlf zullen er, op niet te voorziene wijze, wèl bij varen. Zo vallen alle morele maatstaven weg: wie slecht is, wordt dank zij de werking van het Fatum, juist daardoor tenslotte toch gelukkig en goed. Wie goed is, volgt zijn erecode, wordt eveneens gelukkig en blijft goed, door datzelfde Fatum. De wijze waarop dat Fatum werkt is volslagen ondoorzichtig. De ratio heeft daarbij eigenlijk geheel afgedaan. De rede fungeert - zo schijnt het - alleen nog maar in dienst van het slechte individu. Maar het resultaat van het rationele handelen der slechten blijkt positief zowel voor goeden als slechten, wat tenslotte toch weer te danken is aan de werking van het Fatum.

Op deze wijze gezien, wordt de PF een pleidooi voor geestelijk indifferentisme, propageert het spel het *deficit* van de *ratio*, de triomf van het Fatum dat alles en allen ten beste leidt. Slechts als men *Pleasure* niet alleen sensueel, maar ook spiritueel opvat, kan men het eens zijn met Perella's conclusie dat het grondthema van Guarini's spel luidt: *Pleasure reconciled to Virtue*. Of, meer in aansluiting bij Guarini's directe voorbeeld: *S'ei piace*, *lice*, spiritueel en sensueel. Perella noemt

Pleasure reconciled to Virtue, in navolging van C.J. Friedrich[57], een barok thema, en merkt op dat in de barok de motieven van Lot, blindzijn en illusie vaak in het licht van de ironie staan. Dat ziet men ook in de PF. Het geheel is een cerebraal spel, dat qua techniek de Griekse tragedie 'volgt', maar waarvan Guarini door een dubbele peripetie een tragicomedie maakt. De PF mist de ernst van de tragedie en is maar spel: een spel van vergissingen, van schijn, van bedrog dat die schijn ontmaskert. De PF weerspiegelt de laat-16-eeuwse Italiaanse reactie op de ineenstorting van het tot dan vigerende wereldbeeld, hecht van bouw en gebaseerd op wezenlijke, herkenbare waarheden. Deze reactie blijkt niet-ernstig, niet-tragisch. Zij is dus anders geaard dan de reactie welke men bespeurt in de verzen van de Engelsman John Donne (1572-1631), of de Fransman Pierre Corneille (1606-1684); daar blijkt het tragische wèl aanwezig. Perella schrijft dit verschil toe aan het feit dat elders dan in Italië een religieus wereldbeeld ineenstortte, maar in het land van Guarini (slechts) het wereldbeeld van het humanisme. In Italië was de catastrofe minder ingrijpend, temeer nog omdat de Italiaan van nature toch al sceptisch geaard is. Guarini's landgenoten accepteren de waarheid dat de mens blind is voor Lot en realiteit; zij ontkennen zelfs de zinvolheid van het pogen het bovenaardse te begrijpen. In de PF nodigt Guarini ons met zijn lyriek uit tot sensueel leven; met zijn *fabula* rechtvaardigt hij het sensuele en het spirituele hedonisme.

De geestesgesteldheid die uit de PF spreekt, is geboren uit de onzekerheid aangaande de hogere zintuigen (gezicht en gehoor), aangaande de wetenschap (de aristotelische met betrekking tot de materiële kosmos, de humanistische wat de wereld van de geest betreft). Die geestesgesteldheid is de bakermat van het maniërisme, de kunst waarvan *in litteris* G.B. Marino (1569-1625) de Italiaanse vertegenwoordiger bij uitstek is. Hieruit valt te begrijpen dat Marino Guarini's spel bewonderde[58]. Die bewondering blijft ondoorzichtig als men de moraal

57 Friedrich, C.J., *The Age of the Baroque 1610-1660*, (New-York) (1962) 2, blz. 50.

58 Van die bewondering getuigen twee teksten.
Allereerst de *Prologo* die Marino geschreven heeft voor de opvoering van de PF te Nola in 1599. De volledige tekst, met voorstellen tot verbetering van de talrijke drukfouten, naar de enige (waarschijnlijk proef-)druk, kan men vinden in (Guarini), *Opere*, [...] A cura di L. Fassò, blz. 274-282. De verzen 173-221 geven een samenvatting van Guarini's spel, daarna volgt de moraal ervan zoals Marino die ziet ten behoeve van de minnaars.
De tweede tekst, wordt door Fassò, in zijn zojuist vermelde uitgave van Guarini's *Opere*, vermeld op blz. 28-29. Ze is te vinden in een brief aan Gaspare Silviani (cfr. *Epistolario di G.B. Marino*. A cura di A. Borzelli e F. Nicolini. Bari, 1911, blz. 117). Als de quintessens ervan citeert Fassò de uitspraak, dat Guarini de enige in zijn eeuw is die verdient 'de naam van een echt dichter omwille van de zuiverheid en verfijning van de stijl'.
De moraal van de PF, omschrijft Marino in zijn *Prologo* als de leer van de ware liefde, de ware trouw - die bewerken moge dat 'het duistere aanzien des hemels nooit uw genoegen verstore en de liefde u in gelukkige liefdesbetuigingen als verheugde minnenden verenige, en de lichamen en harten verbinde'. In de samenvatting van de inhoud van de PF valt het op dat, allereerst Corisca, de Satyr en Silvio ter sprake worden gebracht, en dat aan hen 31 van de in totaal 49 verzen worden gewijd. Amarilli en Mirtillo krijgen tezamen maar 13 verzen toebedeeld. Hun geluk wordt in één regel afgedaan: eerst zijn zij ellendige, en dan gelukkige geliefden. Corisca wordt geschetst als iemand die een labyrint van kunstgrepen en slechte daden ontworpen en ten uitvoer heeft gebracht. Vooral Silvio's wonderbaarlijke ommekeer van jager tot minnaar krijgt in maar liefst veertien verzen reliëf.
Dit alles laat duidelijk uitkomen dat Marino méér bewondering heeft voor de techniek van Guarini's drama dan voor de moraal die *in* het spel wordt uitgesproken. Hij heeft meer aandacht voor de weinig-morele bijfiguren dan voor de ideale hoofdpersonen van de PF. Ook in zijn beoordeling van dit beroemde spel blijkt de schrijver van de *Adone* a-moreel.

v à n de PF vereenzelvigt met wat uitgesproken wordt in het spel, met name in *Coro* IV.

III. Waarde en plaats van de Pastor Fido

Het aantal studies die zich expliciet met Guarini's spel bezighouden, is gering. Vóór Perella's artikel zijn er vier, daarna - voor zover ik weet - nog twee verschenen. Voor ik probeer te komen tot definitieve conclusies omtrent de waarde en de plaats van PF wil ik deze reeks de revue laten passeren.

Dejob heeft opgemerkt[59] dat de liefde voor variatie in Guarini's spel aan zijn talent voor compositie schade heeft toegebracht; volgens hem is het spel te lyrisch-overdadig. Hij meent ook dat de vermenging van het tragische en het komische niet geschiedt, zoals bij Shakespeare wel het geval is, vanuit één achtergrond. Het moralisme van het stuk herleidt hij tot een contra-reformatorisch vernisje; wezenlijk acht hij de PF te staan tussen de sensuele Tasso en de half-versluierd obscene Marino.

Marcazzan[60] heeft, naar Perella opmerkt, juist de ironische kleur van de PF niet onderkend. Daardoor komt hij tot een waardering voor het spel, die alleen betrekking heeft op de lyriek, nadat nadrukkelijk het dramatische als artistiek niet-geslaagd terzijde is geschoven. Marcazzan attendeert verder op het illusoire karakter van iedere Arcadië-verbeelding, en meent dat Guarini bewust-ingenieus die illusie (waarin hij zèlf niet gelooft) handhaaft: door de proloog die conventioneel, artificieel, adulatorisch is; en door de kunstmatigheid in het hele spel, die voornamelijk ligt in het feit dat hier een drama in lyrische vorm wordt gepresenteerd.

59 Dejob, Ch., *Sur Guarini et son Pastor Fido*. In: *Bulletin Italien*, tome VII (1907), blz. 237-252.
60 Marcazzan, M., *Il Guarini e la tragicommedia*. In: *Romanticismo critico e coscienza storica*, Firenze, (1948), blz. 87-99.

Ulivi[61] ziet in Guarini's letterkundig werk de overgang zich voltrekken van de renaissancistische poëtica naar die van de Barok. In de laatste krijgt de poëzie een utilitaristische functie, namelijk het bieden van troost door middel van het betoveren, het fascineren der zintuigen. Bovendien wordt de poëzie minder abstract, meer verbonden met de realiteit van het vooral weer zintuiglijk reële leven. Beide aspecten treft Ulivi geconcentreerd in de PF aan. Er is daarin op vele plaatsen de sensorische fascinatie te vinden in zoetvloeiende passages, die hem in hun effect op de lezer herinneren aan wat de beschouwer van luministische schilderijen ervaart: de woorden betoveren de lezer door hun klanken, ze 'werken' meer atmosferisch dan schilderend, zoals de kleuren bij de schilder die deze meer om hun zelfswil aanwendt dan om er een voorstelling mee te componeren. Anderzijds is er de figuur van Corisca die 'min of meer een afspiegeling is van de zeventiende-eeuwse hoveling', 'uitdrukking van de ware geest van het spel', en 'het meeste congeniaal aan de dichter'[62].

Cerini[63] heeft wel aandacht besteed aan de moralistische these, maar formuleert deze precies omgekeerd als Perella doet. Hij zegt dat de natuurwet zich blijkt te identificeren met de menselijke en goddelijke wet: Wat mag, blijkt ook prettig. Hij gelooft dus in Guarini's *Coro* IV. Merkwaardig dicht bij de waarheid omtrent Guarini's èchte morele tendens komt deze auteur, als hij Guarini's dichterschap erkent juist in de passages die tegen deze moraal (in III, 1 en 4; in II, 1 en V, 10; en in *Coro* II) rebelleren. Verder heeft Cerini vooral aandacht voor het verschijnsel dat de herders in Guarini's spel de stijlidealen van de auteur realiseren, zodat deze personages verre van waarschijnlijk genoemd moeten worden. Onwaarschijnlijk ook komen hem de wijze Corisca en de Satyr voor. In het algemeen vindt hij te veel welsprekendheid in het spel. Dat is een beoordeling vanuit hedendaagse normen, die wel de impopulariteit van de PF op het hedendaagse toneel verklaren kan, maar weinig bijdraagt tot begrip voor de populariteit die het stuk indertijd had.

Dan volgt in 1958 het reeds besproken artikel van Perella.

Na Perella hebben, voor zover ik weet, alleen Garboli en opnieuw Perella nog expliciet aandacht gevraagd voor de PF.

Garboli[64] gaat nadrukkelijk uit van het dramatische karakter van Guarini's spel. Er wordt, schrijft hij, een neo-platonische idee in verbeeld, en wel deze: de wereld is een universum van metafysische

61 Ulivi, F., *La Poetica del Guarini e il 'Pastor Fido*'. In: *Humanitas*, VI (1951), blz. 88-103.
62 Door mij vertaald uit Ulivi's artikel (zie de vorige noot), blz. 99, resp. 100 en 101.
63 Cerini, M., *L'ombra di un capolavoro. Il Pastor Fido del Guarini*. In: *Letterature moderne*. Anno VII (1957), blz. 457-471.
64 Garboli, C., *Guarini*. In: *Enciclopedia Dello Spettacolo*. VI, Roma, (1959).

structuren, waarin geen toeval bestaat en alles in elkaar grijpt - alles wat zich aan ons ingewikkeld en raadselachtig voordoet, maar in wezen heel eenvoudig is. En dit wijst dan weer naar het maniërisme, waar hiëroglyf en *enigma* geliefde en veel gebruikte motieven zijn[65].

Het dilemma van Amarilli in de titel van Perella's tweede artikel[66] is de door vele auteurs uit de 17e, 18e en 19e eeuw gekende en gebruikte passage uit de PF waar Amarilli spreekt over het conflict tussen de natuurwet en de door Diana verordende menselijke wet. Men vindt de passus in PF, III, 4[67]. De natuurwet vraagt (de dieren) niets anders dan lief te hebben; de onmenselijke mensenwet, die in Arcadië van kracht is, verbiedt haar [i.e. Amarilli] Mirtillo lief te hebben. Een passage als deze blijkt in Engeland, en ook wel elders, aangrijpingspunten te hebben geleverd voor kritiek op de pastorale. Immers, waar in pastorale poëzie dergelijke *philosophical disquisitions* voorkomen, ontdekken de Horatianen een zonde tegen het *decorum*. En de (neo-) classicistische critici zien in zulke passages een belemmering voor de functie van de pastorale poëzie. Deze toch moet een vluchtoord bieden voor hen die de ernstige problematiek van de werkelijkheid willen ontwijken. En hoe kan die poëzie een waarlijk ‘idyllisch’ oord zijn als een dilemma als dat van Amarilli er in doorgedrongen is? Het is duidelijk dat dit artikel op een enkel facet van Guarini's spel de aandacht vestigt zonder op het geheel in te gaan.

Guarini's *Tragicomedia pastorale* is uiteraard altijd in het gezichtsveld gekomen van hen die hetzij de tragicomedie, hetzij het pastorale drama in Italië of elders in West-Europa bestudeerden en behandelden.

De PF blijkt bij hen dan ook veelal enige ruimte toebedeeld te krijgen, terwijl er bij het spel enkele kanttekeningen worden geplaatst. Veel nieuws bieden deze, na wat hierboven gezegd is, niet meer. De een attendeert op de te grote lengte en op de te ingewikkelde structuur die hij beide veroordeelt op grond van een vergelijking met Tasso's *Aminta*[68]. Een ander wijst op het karakter van het spel als tractaat over de liefde in al haar verschijningsvormen[69]. Een derde veroordeelt de exhibitie van wijsheden en sententies, die verhinderen dat de scènes van het spel een ontwikkeling van gevoelens uitbeelden[70].

65 Cfr. Hocke, G.R., *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*. Hamburg, (1959), via: Hieroglyphik in de Index.

66 Perella, N.J., *Amarilli's Dilemma: The Pastor Fido and some English Authors*. In: *Comparative Literature*, vol. xii, (1960-1961) blz. 348-359.

67 nl. vss. 17-24, ed. Fassò, blz. 133; cfr. ben. blz 363 met noot 85.

68 Herrick, *Tragicomedy*, blz. 135.

69 Toffanin, G., *Il Cinquecento*. Milano, (1960[6]), blz. 579. (Storia Letteraria d'Italia).

70 Marsan, J., *La Pastorale Dramatique en France à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle*. Paris, 1905, blz. 42 e.v.

E. Lipsker[71] ziet uit moreel oogpunt een terugkeer naar de traditionele liefdesopvattingen bij herders uit de pastorale literatuur als reactie op de verheerlijking der vrije liefde in *Aminta*. Rousset haalt Corisca aan als prototype van de inconstante, variabele mens, wiens leven de moraal van de schijnvertoning predikt[72]. Dr. Mia I. Gerhardt tenslotte veroordeelt de narratieve inslag bij passages die juist dramatisch uitgebeeld zouden moeten zijn, en de wansmaak die blijkt uit het ensceneren van passages die men liever verteld had willen zien[73]. Al heeft zij bewondering voor de structuur, de vervlechting der intriges en de presentatie der personages, zij veroordeelt tegelijkertijd toch de conventionele, pseudo-mythologische ontknoping.

Men zou tenslotte ook nog alle geschiedenissen van de literatuur en van de dramatiek in Europa kunnen naslaan op wat daarin over de PF gezegd wordt. De vele moeite en tijd die een dergelijk onderzoek zou vergen, zouden echter nauwelijks wel-besteed genoemd kunnen worden. Gewoonlijk immers baseren de auteurs van dergelijke werken zich op voorstudies, en bij gebrek daaraan op voorgangers. De belangrijkste literatuurgeschiedenissen in het kader van deze studie zijn vanzelfsprekend de Italiaanse. Die welke ik erop nageslagen heb[74], blijken inderdaad geen nieuwe gezichtspunten op te leveren.

Wat is, zo vragen wij ons na kennisneming van dit alles af, nu de waarde van de PF? Op welke gronden baseerde zich de populariteit van Guarini's spel in (vooral) de 17e en 18e eeuw? Een beantwoording van deze vragen zal, dunkt mij, dienen uit te gaan van de volgende conclusies, die getrokken kunnen worden uit wat hierboven ter sprake is gekomen.

Een reeks kritische opmerkingen van hen die zich met het spel hebben beziggehouden, blijkt haar basis te zeer te hebben in de hedendaagse opvattingen en de hedendaagse smaak, om van waarde te kunnen zijn voor het beantwoorden van de vragen die ons bezighouden.

De overvloed aan lyriek, de rijkdom aan sententies, de exhibitie van allerhande stijlfiguren, het presenteren van veelvuldige reminiscenties aan literaire voorbeelden, de daaruit resulterende lengte van het ook voor lectuur bestemde stuk - dit alles werd indertijd zeker niet op de

71 Lipsker, E., *Der Mythos vom Goldenen Zeitalter in den Schäferdichtungen Italiens*, *Spaniens und Frankreichs zur Zeit der Renaissance*. Berlin, 1933, blz. 42.

72 Rousset, J., *La Littérature de l'Age Baroque en France. Circé et le Paon*. Paris, 1952, blz. 42.

73 Gerhardt, Mia I., *La Pastorale*. [....] Assen, 1950, blz. 125.

74 Ik heb o.a. de bekende literatuurgeschiedenissen van F. de Sanctis, F. Flora, H. Hauvette geraadpleegd, alsmede de geschiedenissen van het drama van J. Klein en van H. Kindermann; zie voor de volledige titels van deze werken de alfabetisch geordende lijst van geraadpleegde literatuur.

koop toe genomen, maar positief gewaardeerd door de erudieten die ook de ‘nieuwe’ vorm (de *tragicomedia pastorale*) op prijs wisten te stellen.

De geest, die de PF ademt, is de tijdgeest. Oppervlakkig bezien conformeert het spel zich aan de moraal van de Contra-Reformatie: *S'ei lice*, *piaccia* niet alleen maar *piace:* wat toegestaan is, moge en moet niet alleen prettig gevonden worden, maar is prettig. Wanneer men tot de kern van het spel doordringt, ontdekt men echter de andere moraal die zegt: wat prettig is, sensueel èn spiritueel, al naar iemand's aard, is ‘fataal’, d.w.z. legitiem: *S'ei piace*, *ei lice*. Met andere woorden: wat Guarini aan de oppervlakte in schijn bestrijdt, is wat hij wezenlijk, maar ingenieus verhuld, propageert. Wie leeft zoals hij van nature is, blijkt ‘fataal’ goed te leven. Wat de zinnen, hogere zowel als lagere, najagen, is - individueel en collectief bezien - goed, goddelijk goed. Degene die ‘natuurlijk’ leeft, beantwoordt aan zijn goddelijke roeping. Tasso verkondigde zijn stelregel *S'ei piace*, *ei lice* als een hedonistische imperatief. Maar vanwege zijn scrupulositeit, zijn angst, zijn ‘kwaad geweten’, plaatste hij deze imperatief binnen een irreëel, mythologisch kader. Guarini presenteert zìjn filosofie, die dezelfde is als die van Tasso maar uitgebreid tot het domein van de geest, nog behoedzamer, nog verhulder. Niet alleen legt ook hij de nadruk op het illusoire karakter van zijn arcadische maatschappij, maar bovendien ironiseert hij het tegendeel van wat hij wil verkondigen. *S'ei lice*, *piaccia*, is het hoofdthema van zijn *Coro* IV, waarop hij de aandacht vestigt door het een emulerende imitatie van Tasso's Gouden-Eeuw-rei te maken en nadrukkelijk als zodanig te presenteren. In zijn s p e l echter ironiseert hij de mogelijkheid van de mens de eisen van het Lot te ‘zien’, verklaart hij hem blind voor wat wezenlijk geoorloofd is: voor wat *lice*. Dan blijft die mens niets over dan natuurlijkerwijze te doen wat hij, spiritueel dan wel sensueel, prettig vindt.

Guarini, die zich in de v o r m van zijn spel afzet tegen Tasso's *Aminta* en zo de weg wijst naar de kunstvormen van de komende eeuw, blijkt naar de géést de tendens van Tasso voort te zetten, die wijst naar de zeventiende eeuw.

Als men Tasso maniërist noemt en een auteur die de pre-Barok vertegenwoordigt[75], moet men Guarini situeren tussen maniërisme en Barok in. Formeel is hij dan barok en maniëristisch, naar geestelijke instelling maniëristisch.

Formeel barok. Met zijn PF, waarin poëzie, muziek en dans gemêleerd worden, preludeert hij op het lyrische drama bij uitstek, de opera.

Formeel maniëristisch. Retorische stijlmiddelen hanteert hij niet

75 Zoals Simpson, J.G., in haar *Le Tasse et la Littérature et l'Art baroques en France.* Paris, 1962, waaraan ik met betrekking tot Tasso een en ander heb ontleend.

alleen als ze expressief zijn, maar ook en vooral als doel op zichzelf, d.w.z.: als middel om de *meraviglia*, de verbazing van de toeschouwer of de lezer te wekken[76].

Maniëristisch naar geestelijke instelling. Guarini is theoretisch een exponent van het *secentismo*, waarin de poëzie bevrijd is van morele preoccupatie om louter divertissement te zijn. Ze is autonoom geworden; morele ernst en waardigheid zijn uit haar gebied gebannen[77]. En praktisch is Guarini exponent van een verhulde 'moraal' die in alle opzichten hedonistisch van factuur is. Dat is een houding die typerend is voor de maniërist.

Aldus beschouwd blijkt de PF meerdere facetten te vertonen. De complexe structuur, de vermenging van poëzie met zang, dans en muziek, wijzen vooruit naar de kunstvormen van de Barok. De vorm getuigt van een formeel meesterschap, waarin de geest triomfeert in technische habiliteit. De zin van het spel blijkt maniëristisch, geboren uit de crisis van de geest die het echec van de Renaissance beleeft en verwerkt, maar tevens van het renaissancistisch erfgoed aanvaardt wat voor de nieuwe doelstelling kan worden gebruikt: het technisch arsenaal van vormen. Dat arsenaal blijkt het fonds te zijn waaruit de regels van de nieuwe kunst worden samengesteld. Ze worden neergelegd in theoretische verhandelingen en commentaren die de nieuwe kunst, aldus belicht als een klassicistische kunst - maar dat is ze slechts in (deze) schijn! - begeleiden.

Zo wordt het mogelijk dat de PF in het klassicistische Ferrara en elders, door velen als een legitieme, op de klassieken teruggaande, maar toch ook nieuwe vorm van dramatiek wordt aanvaard.

Later kunnen diezelfde regels dienen als basis voor de kunst die ontstaat als de geest van het maniërisme is gestorven, en nieuwe zekerheden de plaats hebben ingenomen van het fundamenteel scepticisme van het hedonistisch maniërisme. Dan worden zij de grondslagen voor de (neo-)klassicistische kunst van de tweede helft der zeventiende eeuw.

Wanneer dit alles juist is, kan de opgang van Guarini's spel in de 17e eeuw in principe teruggebracht worden tot een van de twee volgende oorzaken, of tot beide.

Men kan de PF bewonderen, vertalen, navolgen vanwege het formele meesterschap, hetzij wat de complexe structuur van het geheel, hetzij wat de afzonderlijke onderdelen betreft: de lyriek, de sententies, de techniek-en-détail.

Men kan Guarini's spel óók bewonderen om de zin ervan: hetzij de

76 Cfr. Leo, U., *Torquato Tasso. Studien zur Vorgeschichte des Secentismo*. Bern, (1951), i.h.b. blz. 130.

77 Zie de behandeling van Guarini's theoretische bijdrage in de strijd over zijn spel, hierboven, blz. 90-95, 99-100.

oppervlakkige, rigoureus contra-reformatorische, moralistische these: Alleen wat de 'goden' decreteren kan prettig zijn; hetzij de wezenlijke, diepergelegen stelling: Leven naar de 'zinnen' is deugdzaam en voert tot geluk voor individu èn maatschappij.

In zoverre de techniek van het spel erfgoed van de Renaissance is, getuigt de eerste bewondering nog vóór de volle ontplooiing van Maniërisme en Barok - van een klassicistische, traditionele, ouderwetse instelling. Men bewondert de PF dan immers als specimen van de kunst der Renaissance, de kunst van vroeger.

Ná het hoogtij van de Barok is daarentegen de bewondering symptomatisch voor een nieuwe instelling: die van de Classicistische stroming in de literatuur. Het Classicisme immers vindt zijn technische apparatuur in de Renaissancistische technieken, maar doordrenkt die met een rationele geest.

Ook bewondering voor de zin-aan-de-oppervlakte getuigt van een traditionele instelling.

Alléén bewondering voor de verhulde, wezenlijke zin van de PF getuigt ervan dat de bewonderaar de 'moderne' mentaliteit waaruit Guarini zijn stuk schreef, begrijpt en waardeert.

Hoofdstuk IV
Vertalingen en bewerkingen van de Pastor Fido

Inleiding

Voor zover ik weet, bestaat er geen recente lijst van vertalingen en bewerkingen van de PF. Sinds de eerste bibliografie van Guarini's *tragicomedia pastorale*, die van Rossi in 1886[1], is er bij mijn weten geen poging meer in deze richting ondernomen. Rossi's *Saggio* (poging) behoeft begrijpelijkerwijze na zoveel jaren aanvulling. In het kader van deze studie zou een dergelijke aanvulling echter niet op haar plaats zijn. Wel lijkt het mij zinvol de vertalingen en bewerkingen i n h e t N e d e r l a n d s - die het eigenlijke object van mijn onderzoek vormen - te plaatsen tegen de achtergrond van die i n a n d e r e t a l e n .

Hieronder laat ik daarom die vertalingen c.q. bewerkingen - gegroepeerd naar de talen, en binnen elke groep in chronologische volgorde - de revue passeren. Met opzet kies ik deze laatste uitdrukking. Het is er mij namelijk niet om te doen, ze volledig te bespreken, de tekstgetrouwheid ervan vast te stellen, ze op hun poëtische waarde te schatten, en wat dies meer zij. Daartoe mis ik ten enenmale de competentie. Niet alleen ken ik slechts enkele van de bewuste werken door eigen lectuur, maar bovendien dient een dergelijk waardeoordeel voorbehouden te blijven aan deskundigen die ook de taal waarin de PF werd overgezet, volkomen beheersen. Ik beperk mij dan ook tot een samenvatting van anderer bevindingen, waarbij ik een enkele maal een kanttekening geef.

1 Rossi, V., *Battista Guarini ed Il Pastor Fido; studio biografico-critico con documenti inediti*. Torino, 1886, blz. 314-323: *Saggio di una bibliografia del Pastor Fido*. Rossi vermeldt 113 uitgaven in het Italiaans, waaronder een twaalftal die in Nederland verschenen. Verder blijkt hij vertalingen en/of bewerkingen te kennen in het Frans, Spaans, Engels, Duits, Nieuw-Grieks, Zweeds, Nederlands (hij noemt hier slechts De Potter's vertaling in een editie van 1695) en Pools, alsmede twee vertalingen in een Italiaans dialect, en twee Italiaanse bewerkingen, waarvan één tot opera-libretto. Rossi's boek duid ik verder aan met Rossi, *B.G. ed il PF*.

Wel wil ik hier de aandacht vestigen op iets dat naar mijn mening in de beoordeling en waardering van de vertaling van een pastoraal drama verdisconteerd moet worden. Uit wat ik in het voorafgaande, met name in Hfdst. I, par. II hierboven[2], heb vastgesteld, moge zijn gebleken dat een pastoraal drama in zijn oorspronkelijke vorm slechts een beperkte werkingssfeer heeft. Het fungeert immers slechts volledig in de kringen waarin men de allusies op eigentijdse toestanden en personen begrijpen kan.

Een vertaling van zo'n spel is pas dan uitstekend te noemen als de niet-Italiaanse versie volledig hetzelfde effect sorteert als door de oorspronkelijke tekst bereikt werd bij de toeschouwers voor wie het stuk geschreven werd. Dat houdt in dat een model-vertaling, bestemd voor een publiek, dat de toestanden en personages waarop gezinspeeld wordt, niet kent, noodzakelijkerwijs een b e w e r k i n g moet zijn.

Toegepast op de PF, die geschreven werd voor een Ferrarees publiek uit het late Cinquecento, betekent dit dat allusies op toestanden in dat milieu en op Guarini zelf of personages uit zijn omgeving, zullen moeten worden vervangen door andere zinspelingen die aangepast zijn aan tijd en milieu van het publiek dat de vertaler op het oog heeft. Hetzelfde geldt voor de zinspelingen die louter als divertissement voor de erudiete lezers-toeschouwers bedoeld zijn. Voor een ander publiek, vertrouwd met andere literatuur, zullen de oorspronkelijke allusies niet effectief zijn. Deze zullen derhalve vervangen moeten worden door herkenbare zinspelingen op andere letterkundige voortbrengselen.

Wat de tweede doelstelling betreft[2a], de moraliserende strekking die gebaseerd is op de begrippen liefde, eer en trouw: het is onmogelijk de details die op deze fundamentele begrippen teruggaan, te adapteren aan een publiek dat niet of niet meer geboeid wordt door de ethiek van een hoofs-ridderlijk milieu. Dat wil zeggen dat, zodra de belangstelling voor de ethiek van dit milieu niet meer bestaat, een adapterende vertaling van de PF, hoe correct en volmaakt ook, geen publiek meer zal trekken. Mogelijk kan dan een verdergaande bewerking van de tekst, die het wezenlijke ervan wijzigt, nog de gunst van lezers of schouwburgbezoekers verwerven. Guarini's spel is dan echter ‘historisch’ geworden.

1. *De vertalingen en bewerkingen in het Frans*

De eerste PF-vertaling, die gedrukt werd, is een Franse en verscheen in 1593; zij is van een auteur die zich verschuilt achter de spreuk *Rus subit ardens sol*. Die spreuk is praktisch het anagram van de als

2 Blz. 19-22.
2a Zie i.h.b. blz. 20, 2e al.

vertaler geïdentificeerde Roland Brisset (2e helft XVIe eeuw)[3]. Zijn *Berger Fidelle* is een van de meest herdrukte vertalingen van de PF geweest: ik heb 14 herdrukken vermeld gevonden. Zij is tekstgetrouw en kon dan ook, na de Parijse herdruk van 1609 waarin voor het eerst de Italiaanse tekst mede werd afgedrukt, dienstig zijn bij de studie van het Italiaans door Fransen en van het Frans door Italianen[4]. Brisset gaf een prozavertaling, waarin alleen de sententiegedeelten, die bij Guarini typografisch als zodanig gekenmerkt zijn, en de Koren in en na de bedrijven, in versvorm worden weergegeven. Men mag daaruit opmaken dat Brisset vooral belangstelling had voor de intrige en voor de levenswijsheden in het spel. De lyrische kwaliteiten van Guarini's pastorale tragicomedie - deze aanduiding van het (sub-)genre komt overigens op het titelblad niet voor - zijn in het proza vanzelfsprekend verloren gegaan.

Met de *traductions fragmentaires Les Sovspirs de Myrtil*, *Les Regrets de Corisque* en *Les Voeux d'Amarillis*, die uitbreidende bewerkingen van PF-passages blijken te zijn, gedrukt in 1597[5] en voor zover ik weet niet herdrukt, is Brisset's boek van 1593 wel een zeer vroeg getuigenis van de opgang die Guarini's tekst direct na verschijning ook in het buitenland maakte. Het ontstaan van zijn vertaling schrijft Brisset zèlf in zijn opdracht niet alleen aan bewondering voor Guarini's vakmanschap toe - al werkte deze *auec plus d'inuention*, *d'elegance et de naïfueté* dan diens landgenoten die eveneens een *amoureuse passion* wilden uitbeelden - maar ook aan de *adueu* van de vorstelijke en deskundige personen die aanwezig waren toen *ceste Pastoralle*, *fut recitée en public*[6]. Of de laatste mededeling een declamatie dan wel een op-

3 Marsan, J., *La Pastorale Dramatique en France à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle*. Paris, 1905, blz. 154 en noot 3 aldaar; Marsan dateert de vertaling op 1595; de editie van dat jaar heeft hij gezien, die van 1593 alleen vermeld gevonden. Naar Marsan verwijs ik in het vervolg met Marsan, *Pastorale*.

4 *Il/Pastor/Fido. / Le Berger Fidelle/* Faict Italien et / françois pour l'v-/tilité de ceux qui/ desirent apprandre/ les deux langues / de Baptiste Guarini /. Aldus het titelblad van de uitgave van 1610 (KB 's-Gravenhage, sign. 844 F 4).

5 In één band gebonden, met het volgende titelblad: *Les / SOVSPIRS / De Myrtil* / (vignet met in rand: Coeloq Saloq Soloq) / A LYON / Par Iaqves Rovssin / M D. XCVII. Het enige door mij achterhaalde exemplaar van dit, in de door mij geraadpleegde literatuur slechts tweemaal vermelde boek, is aanwezig in de Bibliothèque de l'Arsenal te Parijs, sign. 8^{O}B L 11806. De eerste keer vond ik het vermeld in Marsan's monografie (zie noot 3 hierboven), blz. 155, noot 3 (van de vorige bladz.); de tweede keer in de Bibliographie in Simpson, J.G., *Le Tasse et la Littérature et l'Art baroques en France*. Paris, 1962. Beide auteurs noemen het met de wel wat al te ruime term 'une traduction fragmentaire'. Het boekje bevat uitbreidende bewerkingen van slechts drie passages uit Guarini's tekst: PF III, 6 (met reminiscenties aan I, 1 en I, 5); PF I, 4; en PF III, 4. Alles, zoals Marsan reeds opmerkte, *en alexandrins*. Zie ben. blz. 128.

6 *Epistre A Monsieur Iacquelin Conseiller dv Roy*, *et Thresorier des bastimens de sa Maiesté*, blz. [1] en [2], in de editie van 1610 (aanwezig ter KB, zie noot 3 hierboven).

voering betreft, is onzeker, maar deze *récitation* heeft zeker plaats gevonden vóór de eerste opvoering van het spel in Italië te Crema, tijdens de carnavalsfeesten van 1596[7].

Het duurt dan tot 1623, vóór er een nieuwe Franse vertaling verschijnt, ditmaal van de hand van Antoine de Giraud (...-...). Deze geeft Guarini's tekst in verzen weer en kan dus iets van de lyrische rijkdom van het spel overbrengen. Het feit dat Giraud in alexandrijnen schrijft, heeft evenwel tot gevolg dat de ritmische gevarieerdheid van Guarini's poëzie niet overkomt. Gegevens over herdrukken heb ik niet gevonden. De populariteit van deze vertaling zal dan ook geenszins die van Brisset's werk hebben geëvenaard.

Na 1630 luwt de pastorale mode in Frankrijk sterk: tragicomedie en *pastorale dramatique* ruimen het veld voor de tragedie en de comedie: de *formation de la doctrine classique* is in volle gang[8]. Eerst in 1637 komt dan ook weer een nieuwe PF-vertaling uit: een anonieme in proza. Barbier schrijft deze in zijn *Dictionnaire des ouvrages anonymes* Tome I, Paris, 1872, 399 toe aan Chevalier de Bueil (...-...), terwijl de *Catalogue Soleinne* meent dat ze van de hand van Marans (...-...) is[9]. In 1652 wordt zij voor de eerste en enige maal herdrukt.

Ook de vertaling in proza van N. de Marandé (...-...) (1662) brengt het slechts tot één herdruk, in 1676[10].

Dan is inmiddels echter in 1664 de succesvolle vertaling in verzen van de abbé De Torches (ca. 1635-ca. 1675) verschenen, die een reeks herdrukken beleefde, waarvan er verscheidene in het buitenland, met name in Nederland[11], het licht zagen.

In 1668 verschijnt te Nürnberg een nieuwe prozavertaling in het Frans, ditmaal van Blaise Teppati (...-...)[12].

In de 18e eeuw tenslotte zien kort na elkaar het licht: een bewerking door Chevalier S.J. de Pellegrin (1663-1745) in 1726, en een vertaling

7 Rossi, *B.G. ed il PF*, blz. 229. Crema is een kleine stad nabij Lodi, Noord-Italië.
8 Cfr. Bray, R., *La Formation de la Doctrine Classique en France*. Paris, 1969 [1e dr. 1927].
9 Marsan, *Pastorale*, blz. 156, noot 44 schrijft Du Bueil. Op blz. 499 wordt de toeschrijving aan Marans (bovendien?) op naam gezet van Paul Lacroix.
10 Marsan, *Pastorale*, blz. 158, noot 1; Marandé's voorletter vond ik bij Olschki, L., *G.B. Guarini's Pastor Fido in Deutschland. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts*. Leipzig, 1908, blz. 57. Naar Olschki verwijst in het vervolg: Olschki, *PF in Deutschland*.
11 Rossi, *B.G. ed il PF*, blz. 318 noemt er één uit Amsterdam en één uit Den Haag. De uitgaven te *Cologne*, *chez Pierre du Marteau* zijn hoogstwaarschijnlijk alle gedrukt bij Hackius te Leiden; aldus de catalogi van de Bibliothèque National in Parijs, het British Museum in Londen, de Library of Congress in Washington en de Koninklijke Bibliotheek te 's-Gravenhage.
12 Marsan, *Pastorale*, blz. 158, noot 1 die geen plaats vermeldt; Olschki, *PF in Deutschland*, blz. 58; deze schrijft de voornaam van de auteur Biagio, wel naar Rossi's bibliografie, die overigens het titelblad nauwkeurig vermeldt, met Blaise! Rossi, *B.G. ed il PF*, blz. 318.

van J.H. Pecquet (1704-1762) in 1732. In de laatste wordt voor de weergave van PF III, 4 (de beroemde veelvuldig op muziek gezette monoloog van Amarilli: *O Mirtillo*, *Mirtillo*, *anima mia* etc.) gebruik gemaakt van de vertaling van deze scène door de abbé Fr. S. Regnier Desmarais (1632-1713), voor het eerst verschenen in 1655 en herdrukt in diens *Poësies françoises* (1708 en 1721). Pecquet's vertaling van 1732 is de laatste Franse vertaling van Guarini's volledige drama.

2. *De vertalingen en bewerkingen in het Spaans*

In 1602 verschijnt te Napels een Spaanstalige PF, werk van Christobal Suarez, *dottor en ambos derechos*. Deze vertaling beleeft een herdruk in 1622, ook weer te Napels.

De tweede vertaling in het Spaans verschijnt in Spanje zèlf. Het is de door Cervantes in zijn *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha* (II, 62) geprezen vertaling door Dr. Cristóbal Suárez Piaciano de Figueroa, in 1604 te Valencia uitgegeven en aldaar herdrukt in 1609.

Het duurt vervolgens tot 1657 eer een nieuwe *El Pastor Fido* het licht ziet. Deze is het produkt van de samenwerking van drie *de los mejores Ingenios de Espana*[13], te weten Calderón (1600-1681), Coello (1624 of 1630-1693) en Solis (...-...). Men heeft erover opgemerkt dat de tekst nauw aansluit bij die van *Il Pastor Fido*[14]; van veel recenter datum dagtekent de karakteristiek ervan als een *effort mal venu de Calderón pour adapter le Pastor Fido* en uit dien hoofde te verwaarlozen in de geschiedenis van de dramatische pastorale poëzie in Spanje[15].

De laatste Spaanse PF-bewerking verschijnt in 1694 te Antwerpen en Amsterdam. Ze is veel uitgebreider dan Guarini's spel - een gevolg van de moralisaties die de vrouwelijke auteur, lid van de Portugees-Joodse gemeenschap in Amsterdam, tot schade van de tekst meende te moeten toevoegen[16].

Het geringe aantal Spaanse vertalingen valt ongetwijfeld toe te schrijven aan het feit dat de *pastorale dramatique* in Spanje nooit is ingeburgerd. Men prefereerde daar de herdersro m a n , de natuurlijke

13 Aldus de titel van de reeks waarin *El Pastor Fido* een plaats kreeg: *Comedias nuevas escogidas de los mejores Ingenios de Espana*. Madrid, 1652-1704; de PF vindt men in deel VIII.

14 Schack, A.F. von, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*. zweite, mit Nachtragen vermehrte Ausgabe, IIIer Bd. Frankfurt a.M., 1854, blz. 280, noot.

15 Gerhardt, Mia I., *La Pastorale*. Assen, 1950. Van Gorcum's Litteraire Bibliotheek VIII, blz. 160.

16 De uitvoerigste gegevens over de auteur van de vertaling: Isabella Correa, vindt de belangstellende lezer bij Silva Rosa, J.S., da, *Geschiedenis der Portugeesche Joden te Amsterdam 1593-1925*. Amsterdam, 1925, blz. 70. Voor zover ik weet is van de vertaling in Nederlandse openbare bibliotheken geen exemplaar aanwezig. De K.B. te Brussel bezit wel een exemplaar, sign. II, 15074.

voortzetting van de zo geliefde (late) ridderromans van het genre *Amadis de Gaula* e.a.[17]

3. *De vertalingen en bewerkingen in het Engels*

In het derde jaar van de zeventiende eeuw verschijnt in Londen een berijmde vertaling van de PF. Hoewel het titelblad geen auteursnaam vermeldt, vindt men in de secundaire literatuur deze vertaling altijd aangeduid als afkomstig van *Dymock*(*e*). Blijkens zijn opdrachtsonnet is de vertaler namelijk een familielid van een zekere *Syr Edward Dymock*. Zijn werk moet slecht worden genoemd: op verschillende plaatsen blijkt hij Guarini's tekst niet te hebben begrepen, en moeilijke passages laat hij eenvoudig vervallen[18]. Toch is deze vertaling tot 1647 de enige waardoor Engelsen, die het Italiaans niet (voldoende) beheersten, in hun eigen taal kennis konden nemen van de PF. Wellicht is dit er de oorzaak van, dat zelfs deze vertaling een herdruk beleven mocht, in 1633.

In 1647 volgt dan Fanshawe's (1606-1666) als uitstekend geroemde vertaling in verzen[19], die enkele malen werd herdrukt en ook in de toneelbewerking van Elkanah Settle (1648-1724) (1677) successen heeft geboekt. Fanshawe's werk heeft kennelijk in de bestaande behoefte afdoende voorzien. Een tweetal andere vertalingen (waarvan één reeds stamt uit 1630) bleef tenminste ongedrukt[20].

Eerst in 1782 komt er een nieuwe vertaling uit: die van W. Grove (...-...).

Tenslotte wordt in 1809 de laatste Engelse vertaling van de PF gepubliceerd. Men vermoedt dat ze van de hand van W. Clapperton (...-...) is[21].

17 Het in deze alinea medegedeelde berust op een suggestie van de zijde van Prof. Dr. Mia I. Gerhardt.

18 Whitfield, J.H., *Sir Richard Fanshawe and the Faithfull Shepherd*. In: *Italian Studies* XIX (1964), blz. 64-82.

19 Cfr. naast het in de vorige noot vermelde artikel van Whitfield, ook Bullough, G., *Sir Richard Fanshawe and Guarini*. In: *Studies in English Language and Literature*, *presented to Prof. Dr. Karl Brunner*. Ed. by Dr. S. Korninger. Wien enz., 1957, blz. 17-31.
Fanshawe's tekst is sinds 1964 gemakkelijk te raadplegen in een moderne, kritische uitgave met inleiding en noten: Staton, W.F. (en) W.E. Simeone, *A critical edition of Sir Richard Fanshawe's 1647 translation of Giovanni Battista Guarini's Il Pastor Fido*. Oxford, 1964.
Bovendien verscheen in 1963 te Turijn een fotografische herdruk: Neri, N., *Il Pastor Fido in Inghilterra con il testo della traduzione secentesca di Sir Richard Fanshawe*. Torino, 1963. (Università di Torino, Pubblicazioni della Facolta di Magistero, No. 21).
Het eerste boek is wel, het tweede niet in Nederland aanwezig.

20 Voor bijzonderheden hierover zie men Whitfield, J.H., *Sir Richard Fanshawe and the Faithfull Shepherd*. In: *Italian Studies* XIX (1964), blz. 67 en 81-82.

21 Rossi, *B.G. ed il PF*, blz. 320 schrijft haar zonder meer aan deze auteur toe. Voorzichtiger in dit opzicht is Nicoletta Neri in haar in noot 19 hierboven vermelde boek, blz. 15: *attribuita a W. Clapperton*.

4. *De vertalingen en bewerkingen in het Latijn*

Er bestaan twee vertalingen van de PF in het Latijn.

Slechts één daarvan werd echter gedrukt en heeft aldus kunnen bijdragen tot de bekendheid van Guarini's spel buiten Italië. De *Pastor Fidvs*, zoals het spel in het Latijn heet, is werk van J. Valentini Winther (1578-1623), en verscheen in 1607 te Stettin[22]. De tekst is hier en daar aangepast aan de gelegenheid waarvoor de opvoering (en vertaling) van het stuk dienen moest: een vorstenhuwelijk. De Proloog, die ook in Guarini's PF moest functioneren als opdracht aan een vorstelijk bruidspaar, wordt bijvoorbeeld niet door Alfeo (= Alpheus), maar door de Odera (= Oder) gesproken; de Dora (een zijrivier van de Po) uit de Italiaanse tekst is de Viader (= Warthe, de grootste zijrivier van de Oder) geworden; en voor Arcadia komt, ook in het stuk zèlf, Pommeren (Pomerania) in de plaats.

De onuitgegeven vertaling, misschien van G. of van Ph. Fletcher, - met de titel *Fidus Pastor*, Tragicomoedia pastoritia[23] - is ouder en dateert van vóór 1605. Er zijn twee manuscripten van bewaard gebleven, beide te Cambridge.

5. *De vertalingen en bewerkingen in het Duits*[24]

De eerste die Guarini's pastorale tragicomedie in het Duits heeft vertaald, was Eilgerus Mannlich (...-...), wiens *Pastor Fido. Ein sehr schön*, *lüstige und nützliche Tragico-Comoedie* in 1619 verscheen. Het is een vertaling in slechte verzen, met een pedagogische doelstelling en zonder enige aanspraak op literaire waarde. Succes is dan ook uitgebleven, tot een herdruk is het blijkbaar niet gekomen.

Meer succes boekte de prozavertaling van Statius Ackermann (...-...)

22 Voor zover ik weet wordt deze Latijnse vertaling nergens in de literatuur over de PF vermeld. Een exemplaar ervan is aanwezig in de Koninklijke Bibliotheek te 's-Gravenhage, sign. 843 C 31. Het titelblad luidt:
Pastor Fidvs / Baptistae Gvarini Eqvitis / Tragicomaedia Pastoralis, / Ex Italico Latina mutatis mutandis, / operâ / J. Valentini Winther Pom. / Sacra / Nuptijs Illustriszimis Philipi II. / Ducis Pomeranorum, Cassubiorum, & Van / dalorum &c. Et / Sophiae, Johannis Ducis / Schlesvvigi & Holsatiae &c., Filiae, / celebratis auspicijs bonis, / In Arce veteris Sedini, 10. Martij / Anno 1607. / Christe et Reiplublicae / (vignet, met: Sine Fraude Bona Fide) / Bodin lib. 4 de Repub. c. 6 ex Hom. / Ἀρχων ἐςὶ ποιμὴν λαῶν / In veteri Sedinorum Coloniâ typis exscripsit / Ioachimus Rhetius.

23 Aanwezig zowel in de University Library te Cambridge als in de Bibliotheek van het Trinity College aldaar. Cfr. Deel I, Hfdst. III, noot 7, blz. 82 hierboven. De mededeling over de verblijfplaats van de manuscripten ontleen ik aan Neri, N., *Il Pastor Fido in Inghilterra con il testo della traduzione secentesca di Sir Richard Fanshawe* [...] Torino, 1963, blz. 16-17.

24 Voor deze paragraaf heb ik dankbaar gebruik gemaakt van Olschki, *PF in Deutschland*. Het boek bevat enkele onnauwkeurigheden, maar blijkt na een zestigtal jaren toch nog altijd goed bruikbaar.

(1636). *Der getreue Hürtte* geldt als nauwkeurig, maar nuchter en droog; de metrische vertaalde koren zijn gedeeltelijk van de hand van de bekende barokdichter Paul Fleming (1609-1640). Ackermann's bedoeling is aan de dichters van madrigalen, sonnetten en andere strofische gedichten een boek te verschaffen waaruit zij motieven voor hun poëzie kunnen putten[25]. In 1663 verschijnt een herdruk van dit wijdverbreide werk.

Christian Hofmann von Hofmannwaldau's (1617-1679) *Der getrewe Schäfer* kwam al in de jaren 1652-1659 tot stand. Een uitgave ervan, naar het handschrift maar zonder toestemming van de auteur, zag evenwel pas het licht in 1678. Het is een in vrije verzen berijmde vertaling die, *um ein Jahr später in der endgültigen Umarbeitung veröffentlicht*, sinds deze tweede druk van 1679, binnen een halve eeuw 14 herdrukken beleefde[26]. De proloog die er sinds de tweede druk in voorkomt, is niet van de vertaler van het spel, maar werd geschreven door Daniel Kasper von Lohenstein (1635-1683), de bekende auteur van verschillende barokke schooldrama's[27].

In 1668 heeft Hans Assmann von Abschatz (1646-1699) een reis naar Italië gemaakt en is hij begonnen aan een vertaling van de PF. Zijn *Teutsch-redende treue*(*r*)*Schäfer* verscheen eerst als een anonieme foliouitgave zonder aanduiding van plaats en jaar *als Privat abdruck in der Druckerei des böhmischen Grafen Spork zu Kukusbad in 100 exemplaren*[28]. Pas uit de tweede (en laatste) druk, in de *Poetische Uebersetzungen und Gedichte* (1704) bleek aan het grote publiek wie de auteur was van deze vertaling in alexandrijnen[29]. Deze druk bevat als nieuw element dezelfde proloog van Von Lohenstein als in de vertaling van Von Hofmannswaldau staat afgedrukt[30].

Na deze vertaling verschijnt in het laatste jaar van de eeuw een prozavertaling, de *Getreue Schäfer* (1699), bestemd voor de studie van het Italiaans. De auteur noemt zich Talander, achter welk pseudoniem zich August Bohse (1661-1740?) verbergt. De tekst blijkt grotendeels een copie van Ackermann's vertaling. De Koren zijn echter merendeels door Bohse zèlf in alexandrijnen vertaald. Deze PF-vertaling is niet herdrukt.

De eerste achttiende-eeuwse vertaling van Guarini's spel verschijnt pas in de tweede helft van de eeuw. Het is de - anoniem verschenen -

25 Hij wenste namelijk *dasz wachsame Poetische Ingenia durch diese Version bewogen / daraus die schönsten Inventiones und Discurse in anmutige Teutsche Madrigalen*, *Sonetten oder andere kürtzere Strophen überbringen und singen mochten*, Olschki, *PF in Deutschland*, blz. 35.

26 Olschki, *PF in Deutschland*, blz. 50.

27 Olschki, *PF in Deutschland*, blz. 47.

28 Olschki, *PF in Deutschland*, blz. 51.

29 Gervinus, G.G., *Geschichte der Deutschen Dichtung*. III^5, Leipzig, 1872, blz. 620; Olschki, *PF in Deutschland*, blz. 56.

30 Olschki, *PF in Deutschland*, blz. 52.

vertaling *Der treue Schäfer*, die Holzmann & Bohatta in hun *Deutsches Anonymen-Lexikon* 1501-1850, Band II, 1903, blz. 246 toeschrijven aan Johann Georg Scheffner (1736-1820). Ze kwam uit in 1773. Aan de vertaling in proza en poëzie hebben ook anderen meegewerkt, met name Karl Wilhelm Ramler (1725-1798), en Chr. F. Weisse (1716-1804)[31]. De vorm - omslachtig proza, vermengd met rijmende en rijmloze tekstgedeelten in verschillende metra - waarin Scheffner c.s. *Der treue Schäfer* hebben geschreven, is die van Chr. Wieland's (1733-1813) *Grazien*-gedichten, en gevolg van de door de *Idyllen*-literatuur beïnvloede interpretatie van Guarini's spel[32]. Olschki is van mening dat zowel deze vertaling als de eerder genoemde de hedendaagse lezer niet bevredigen en de oorspronkelijke geest van de PF niet weergeven; dat is zijns inziens te wijten aan de vorm van de PF, en de opvatting van de inhoud, die bij geen der vertalers aan Guarini's bedoelingen beantwoordt. Dat ik geen melding van andere drukken van Scheffner's vertaling gevonden heb, vindt wellicht zijn oorzaak in het gelijk der critici van het werk.

Na deze *Einzelgänger* uit de 18e eeuw, brengt de 19e eeuw merkwaardigerwijs niet minder dan drie nieuwe vertalingen. Volgens Olschki is alleen de laatste - *Der treue Hirt* van M.E. Merbach (...-...) (1846) - niet zonder verdiensten; de twee andere - van August Arnold (1789-1860) (1815) *Guarinis treuer Schäfer* en die van J.G. Hieronymus Müller (1785-1861) (1822) - acht hij poëtisch vrijwel waardeloos.

Het vrij grote aantal late Duitse vertalingen van de PF hangt wellicht samen met de bewondering die Guarini's spel ten deel is gevallen van de zijde van August Wilhelm von Schlegel (1767-1845)[33].

31 Klein, J.L., *Geschichte des Drama's*. V. *Das italienische Drama*. Zweiter Band, Leipzig, 1867, blz. 181-182. Klein kent Scheffner nog niet als auteur; hij citeert bij de behandeling van de PF voortdurend deze vertaling.

32 Olschki, *PF in Deutschland*, blz. 63.

33 In zijn *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Dritte Ausgabe, besorgt von Eduard Böcking, Erster Theil. Leipzig, 1846, in: *Sämmtliche Werke*, fünfter Band, Leipzig, 1846, vindt men in de 16e Vorlesung: *Die Italiäner*, blz. 346-371, in het bijzonder op bladz. 348-349 de loftrompet gestoken over Guarini's spel. Schlegel noemt het onnavolgbaar, origineel, klassiek, romantisch, een zeldzame combinatie van modern en antiek, met daarnaast *süszen Tändeleien der Poesie voll von hoher keuscher Schönheit des Gefühls*. Guarini toont volgens hem een diep gevoel voor het wezen van de klassieke tragedie, want aan de basis van het stuk ligt de idee van het noodlot, en de hoofdpersonages moeten ideaal genoemd worden. Dat Guarini zijn spel een tragicomedie noemt, is het gevolg van het feit dat hij personages laat optreden die niet in een echte tragedie mogen voorkomen; het zijn 'karikaturen', maar dat zijn ze slechts door hun *Gesinnungen*, *nicht durch den Unadel der äuszeren Sitten*; zij delen, gelijk de slaven en boden in een tragedie, in de algemene waardigheid.
Schlegel heeft ook wel aanmerkingen op de PF (en de *Aminta*). Voor de poëzie meent hij, is de PF ongemeen belangrijk, *für die dramatische* [*Poesie*] *ist sie ohne Folge geblieben*, *und muszte es gewissermaszen*. De *Aminta* wordt overigens nog hoger gewaardeerd dan de PF.

Van Schlegel's bewondering getuigt ook een sonnet, afgedrukt in zijn *Sämmtliche Werke* I, herausgegeben von Eduard Böcking, Leipzig, 1846, blz. 321, dat ik hier curiositeitshalve volgen laat:

Guarini

Der Hoffnung Grün, die Blüthe süszer Stunden,
Der Unschuld Lilie und der Schönheit Rose,
Dann, wie Cypressen, dunkler Schickung Loosze,
Hast du, Guarini, zart zum Kranz gewunden.
Schon sind im Tod die Liebenden verbunden,
Da finden sie der Wonne sich im Schoosze,
Da lös't sich auf in flüsterndes Gekose

Das Weh der Dornen, die ihr Herz verwunden.
Treu leitet Anmuth deinen treuen Hirten;
Ihm, wenn er lehrt die Wiszenschaft der Küsze,
Glühn Wangen, zittern Lippen, wallen Busen.
Ein neu Arkadien schatten frische Myrten:
Der Liebe huld'gen Wald, Thal, Berge, Flüsze,
Und tauchend folgt Alpheus Arethusen.

6. *De vertalingen en bewerkingen in het Nederlands*

De vertalingen en bewerkingen in het Nederlands komen in het tweede deel van deze studie uitvoerig aan de orde. Daarom volsta ik in dit hoofdstuk met de vermelding van titel, jaar van verschijnen, evt. herdrukken en auteur, voor zover deze bekend zijn. Deze summiere opsomming in dit verband vergemakkelijkt naar mijn mening het zicht op de Nederlandse werken in hun Europese kontekst.
De lijst ziet er als volgt uit:

1	*Anna Rodenbvrghs Trouwen Batavier*	1617	(ms. 1601?); verzen; vrije bewerking; Th. Rodenburgh; herdr. 1635.
2	*Den Getrouwen Herder uyt Arcadien*	1618	proza; vertaling; Govert vander Eembd.
3	*Den Ghetrouwen Herder*	1638	proza; vertaling; I.V.D.M.D.H.; herdr. 1646.
4	*Den Getrouwen Herder*	1650	verzen; vertaling; H. Bloemaert.
5	*Den Getrouwen Herder*	1650	verzen; vertaling; D. de Potter Lz.: herdr. 1678, 1695, 1695, 1696.
6	*Pastor-Fido Verduyts*	1653?	verzen; vertaling; R. van Engelen.
7	*De Getrouwen Harder*	1671	verzen; bewerking; A. Peys?
8	*Dorinda*	1735	verzen; bewerking; K. Boon v. Engelant.

Daarnaast vallen er nog enkele vertalingen of bewerkingen van de PF te noemen, die niet bewaard zijn gebleven en waarvan wij het bestaan slechts uit indirecte bronnen kennen of vermoeden. Het betreft hier het volgende tweetal, dat ik desondanks opgenomen heb in mijn Lijst van Nederlandse vertalingen en bewerkingen (Bijlage I), blz. 501-505 hieronder:

9	'*het spel van Amaril*'	1628, of eerder?; anoniem (= S. Vrancx?)
10	'*Getrouwen Herder*'	1660, of eerder?; Margareta le Gouche.

De ‘indirecte bronnen’ en de verdere problematiek van deze twee stukken komen in deel II nader aan de orde (zie resp. Hoofdst. III en Hoofdst. VIII).

Quantitatief hebben de Nederlanders wat de belangstelling voor Guarini's spel betreft, dus zeker niet ondergedaan voor hun tijdgenoten uit andere taalgebieden, althans in de zeventiende en het begin van de achttiende eeuw.

Conclusie

Rossi vermeldt ook nog vertalingen en bewerkingen in Italiaanse dialecten, het (Nieuw-)Grieks, het Zweeds en het Pools[34]. Bovendien bestaan er door hem niet genoemde in het Pools, Zweeds, Portugees, Nieuw-Grieks, en is er beweerd dat er ook in het Perzisch en in een Indische taal bestaan[35]. Ik ga daaraan echter voorbij. Het was er mij in dit hoofdstuk slechts om te doen aan te tonen dat de Nederlandse belangstelling voor de PF niet op zichzelf staat, maar deel uitmaakt van de interesse die in geheel West-Europa voor Guarini's spel heeft bestaan.

Het eerste bewijs voor die belangstelling levert Frankrijk met de vertaling van Brisset. Deze interesse blijkt meer gericht op de *fabula* en de sententies dan op de lyrische kwaliteiten van het stuk.

Dan volgen Spanje en Engeland. In deze beide landen blijkt echter de behoefte aan vertalingen niet groot te zijn.

In het Duitse taalgebied is de interesse het meest uitgebreid. Dat is begrijpelijk, gezien de betrekkelijke onbekendheid met het Italiaans aldaar, zeker in en direct ná de tweede helft van de zeventiende eeuw, al moet worden verondersteld dat de PF toch nog meer in het Italiaans dan in het Duits gelezen werd, omdat het in de ontwikkelde en galante kringen tot de *bon ton* hoorde het Italiaans te beheersen[36]. Men blijft in Duitsland tot in de vorige eeuw Guarini's spel vertalen. Dat gebeurt echter méér in het kader van het bestuderen van de taal en de belang-

34 Rossi, *B.G. ed il PF*, blz. 322-323.

35 De bewering over een Perzische en een Indische vertaling vindt men volgens D'Ancona, A., *Origini del Teatro Italiano*, vol. II, 1891 (anastatische herdruk Rome, 1966), blz. 538, in: Barotti, C., *Memorie ïstoriche di letterati ferraresi*. Ferrara, 1793, II, blz. 213: *Fatto è*, *che il Pastor fido*, *riprodotto*, *vivente l'autore*, *da ben quarante edizioni*, *tradotto in ogni lingua*, *e vuolsi anche in persiano e in indiano*.
Het *Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente* te Rome, antwoordde op een verzoek mijnerzijds te achterhalen in welke Indische taal de PF zou zijn vertaald, en of hen de Perzische bekend was, *che purtroppo non si è trovata alcuna notizia di traduzioni del ‘Pastor Fido’ di Guarini eseguite in persiane o in una lingua indiana* (brief van 17 april 1968).

36 Olschki, *PF in Deutschland*, blz. 43.

rijkste literatuur van een vreemd taalgebied, *in casu* het Italiaans, dan op grond van affiniteit met het werk van Guarini.

Gezien de kennis hier te lande, inzonderheid van het Frans, maar ook van het Engels, het Duits, en - zij het in mindere mate - het Spaans, kunnen de PF-vertalingen in deze talen bijgedragen hebben tot de kennis van de PF in Nederland. Het is denkbaar dat vertalingen en bewerkingen in het Nederlands geheel of gedeeltelijk steunen op (een der) vertalingen of bewerkingen in genoemde talen. In theorie geldt dit ook met betrekking tot een PF-vertaling in één der talen der Klassieke Oudheid.

De enige gedrukte vertaling in het Latijn is die van Winther. Ook deze zou - in theorie dus - bijgedragen kunnen hebben tot de bekendheid van de PF in Nederland, en van nut zijn geweest bij een vertaling van dit spel. Het is evenwel niet waarschijnlijk dat het boek van een humanistisch historicus uit het verre Pommeren[37], een boek bovendien dat als gelegenheidswerk ter ere van een vorstenhuwelijk aldaar is ontstaan, hier te lande meer dan zeer incidenteel bekend is geweest.

37 De gegevens over Georg Valentin von Winther (1578-1623) ontleen ik aan het artikel van Von Bülow over hem in *Allgemeine Deutsche Biographie*, 43. Band. Leipzig, 1898, blz. 501-502.

Deel II

Hoofdstuk I
Theodore Rodenburgh's ‘Anna Rodenbvrghs trouwen Batavier’ (1617)

I. Inleiding

Aan het begin van ‘la fortune du PF en Hollande’ staat het spel ANNA/RODENBVRGHS/TROUWEN/BATAVIER/Treur-bly-eynde-spel[1].

Het boek verscheen in 1617, zoals blijkt uit de mededeling van de drukker op de laatste bladzijde. De tekst van het spel dateert echter van veel vroeger. Op de tweede ongenummerde bladzijde van de opdracht immers wordt het stuk een ‘zestien-jaren-verleden-tijd-verdrijf’ genoemd. In de aanvang van deze opdracht wordt de TB (zo duid ik in het vervolg de *Trouwen Batavier* aan) ‘slechts een naboots van den ghelaurierden Poeet en Riddere Guarijn’ genoemd. Dit alles wil dus zeggen dat de auteur in de eerste jaren van de zeventiende eeuw aan deze nabootsing van de PF gewerkt heeft. Als wij de lotgevallen van Guarini's PF in de Nederlandse letteren willen volgen, vraagt de TB dan ook het eerst onze aandacht: van een vroegere vertaling of bewerking in het Nederlands is ons niets bekend. Het spel zal ons ook langer bezighouden dan de later verschenen PF-vertalingen en de daarop gebaseerde bewerkingen. Het is namelijk een b e w e r k i n g die in allerlei opzichten een eigen karakter heeft, afwijkend van wat bij ‘gewone’ bewerkingen het geval pleegt te zijn. Er zal dus, voor zover dat mogelijk is, bepaald moeten worden *hoe* Guarini's stuk bewerkt is, en waarom de TB geen vertaling mocht zijn.

1 Het door mij gebruikte exemplaar bevindt zich in de UB te Utrecht (signatuur Moltzer 6.B.62); dit is het exemplaar dat in het proefschrift van Alblas, J.A., *Bibliographie der werken van Theodoor Rodenburgh*. Utrecht, 1894 aangegeven wordt als behorende tot de boekerij van Dr. H.E. Moltzer. Alblas (blz. 14) vermeldt verdere exemplaren te Leiden (Maatschappij der Nederlandse Letterkunde), Gent en Groningen (in beide gevallen: UB), Haarlem (Gemeente-Bibliotheek) en 's-Gravenhage (KB). Deze zijn alle nog ter zelfder plaatse aanwezig.

Het spel werd éénmaal herdrukt: in 1635 te Amsterdam, bij Joost Broersz. Exemplaren van deze herdruk in de KB en in de UB te Amsterdam.
Het stuk werd ook opgenomen in het eerste deel van de verzamelbundel *Amstels Eglentier*, 1618.

Voordat ik tot een bespreking van de tekst van het spel kom, moet vrij veel preliminair werk worden verzet: titelblad, voorwerk, *Inhoudt*, de lijst van personages en de opgegeven plaats van handeling blijken nogal wat vragen op te roepen. Deze zal ik eerst (pogen te) beantwoorden.

II. De problemen van titelblad en opdracht

1. Het titelblad

Het titelblad van het spel ziet er als volgt uit: Boven een vignet staat afgedrukt: ANNA // RODENBVRGHS // TROUWEN // BATAVIER // Treurbly-eynde-spel. / In het (omvangrijke) vignet leest men de spreuk: NOBILITAS SOLA EST ATQUE VNICA VIRTUS. Aan de voet van de bladzijde worden wèl de plaats van uitgave '[T']Amstelredam', en de uitgeverboekverkoper met zijn adres vermeld, maar nièt het jaar van uitgave: 'Voor Dirck Pietersz. Voscuyl/Boeck-vercooper op den // hoeck vande Doel-straet / inden witten Enghel./'. De lezer die enigszins in de Amsterdamse toneelwereld van die dagen bekend was, kon uit dit titelblad al opmaken, dat hij een werk van Theodore[2] Rodenburgh voor zich had. De *Nobilitas*-spreuk siert namelijk al het andere werk van deze auteur, óók dat wat vóór de TB het licht had gezien. Op het titelblad van het eerste deel van Rodenburgh's 'bly-eynde-spel' *Keyser Otto/den derden, en/Galdradal* van 1616[3] vindt men de spreuk over adeldom en deugd evengoed als op dat van het *Batavierse Vryagie-spel*, Rodenburgh's debuut van datzelfde jaar. Bovendien luidt de zinspreuk onder de (hierna te bespreken) opdracht van het boek aan Anna Rodenburgh *Chi sara sara* (wie het zal zijn, zal het zijn) - een spreuk die Theodore ook onder ander werk van zijn hand plaatste[4].

Kennis van de naam van de auteur is er de oorzaak van dat het titelblad van de TB de lezer voor vragen stelt: wat is de bedoeling van

2 Ik schrijf, in overeenstemming met Rodenburgh's schrijfwijze in zijn handtekening (voor een facsimile ervan zie men J. ten Brink's *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*. Amsterdam, 1897, blz. 381) de voornaam als Theodore. Ook als hij zijn naam voluit laat drukken, leest men meestal Theodore; zo op de titelpagina's van *Amstels Eglentier* (eerste deel) van 1618, van *Eglentiers Poëtens Borst-weringh* van 1619, en onder de opdracht van zijn *Treur-bly-eyndespel Van Alexander* uit 1618.

3 Voor dit stuk en de andere spelen van Rodenburgh zie men de in de eerste noot vermelde bibliografie van Alblas, alwaar men ook aangegeven vindt waar en wanneer er herdrukken van verschenen, alsmede vindplaatsen van exemplaren.

4 O.a. *Keyser Otto den derden* etc. van 1616-1617, *Casandra* van 1617. Rodenburgh zelf vertaalde zijn spreuk met 'die 't zal zijn, moet het zijn'. Aldus Jonckbloet, W.J.A., *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*, Derde deel, Vierde druk, herzien en tot den tegenwoordigen tijd bijgewerkt door C. Honigh, Groningen, 1889, blz. 122, die de vertaling ontleent aan 'het tweede deel zijner [Rodenburgh's] Manuella [= Sigismund en Manuella]'.

de genitiefvorm *Anna Rodenbvrghs?* Is Anna (mede) de auteur van de TB? Of is het stuk aan haar opgedragen en spreekt de auteur, met verzwijging van zijn eigen naam, diensvolgens over 'haar' TB?[5] En: wie was deze 'Anna Rodenbvrgh' wier naam sinds 1617 voorgoed met de TB verbonden is?

Het lijkt mij het beste met de beantwoording van de laatste vraag te beginnen. Voor zover wij, lezers van nu, weten, was er in 1617 maar één Anna Rodenburgh die in nauwe relatie stond met Theodore. 12 mei 1615 was diens broer Pieter in het huwelijk getreden met Anna Kief; hun bruiloft werd opgeluisterd met een *Eghts-rym* van de hand van onze dichter. Theodore's schoonzuster heette vanaf haar huwelijksdag Anna Rodenburgh[6]. Toch zal met de Anna 'van' de TB zeker niet deze schoonzuster bedoeld zijn. Om dit duidelijk te maken moet ik hier even vooruitgrijpen op de opdracht van de TB die op de eerste bladzijden na de titelpagina staat afgedrukt. Daarin zegt ''T BOECK', sprekende tot Anna Rodenburgh, hoe 'de meesten hoop des reghelkens leven bequamen, ten tijde als uE. liefde uw Rymert verzelden in *Albeonsche Islingtouwn*', en dat moet, zoals hierbóven in de Inleiding reeds werd aangestipt, geweest zijn zestien jaar vóór 1617, dus omstreeks 1601. Het moet wel uitermate onwaarschijnlijk genoemd worden dat Anna Kief in dat jaar met Theodore in Engeland is geweest of dat deze dit in 1617 als een fictie stelt, gezien de verhouding die verderop in de opdracht wordt gesuggereerd, wanneer ''T BOECK' spreekt over de *Rymert* als Anna's 'Lievert', en over Anna als 'zijn [= des Rymerts] Anna'.

Meer kans maakt Theodore's zuster, eveneens een Anna. Sinds 24 februari 1615 heette zij evenwel niet meer Rodenburgh, maar Ludens. Op die dag immers huwde zij met Pieter Ludens, die lange tijd om haar geworven had. In het *Tafel-spel* dat Theodore voor die gelegenheid schreef, zinspeelt hij op een achtjarige periode van aarzelen harerzijds[7]. Is het deze Anna wier naam op het titelblad van de TB prijkt en die men daarom geneigd is als (mede-)auteur van dat spel te beschouwen? Juist omdat het spel werk van jaren her is, moet dit niet uitgesloten worden geacht. In 1601 heette zij werkelijk Anna Rodenburgh; nog in 1617 zou Theodore op grond daarvan kunnen beweren

5 Vgl. Sidney's *The Countess of Pembroke's Arcadia* (1590), vàn Sir Philip Sidney vóór *The Countess of Pembroke*, zijn zuster.

6 De gegevens over Pieter's huwelijk ontleen ik aan Rodenburgh's *Eglentiers Poëtens Borst-weringh*, Amsterdam, 1619, blz. 257, waar ook het gemelde *Eghtsrym* staat afgedrukt (257-259). Theodore's boek duid ik in het vervolg aan met: Rodenburgh, EPB.

7 Wat ik hier over Anna's huwelijk mededeel, vond ik in Rodenburgh, EPB, blz. 239. Het *Tafel-spel* vindt men aldaar op blz. 239 sqq.; Worp, J.A., *Dirk Roodenburgh*. In: *Oud-Holland* XIII (1895), blz. 144, weet uit het Intekenregister van de Hervormde Kerk te Amsterdam te melden dat het huwelijk op 6 februari werd ingetekend, en dat Ludens een Groninger was.

dat de TB Anna Rodenburgh's spel is. Zekerheid omtrent deze identificatie bestaat er evenwel niet.

Daarentegen lijkt het mij uitgesloten dat met de Anna Rodenburgh van het titelblad Theodore's echtgenote Anna Rodenburgh, geboren Nottelmans, bedoeld zou zijn. Hij trouwde haar immers pas in 1621[8]. Al zou Theodore reeds lang voor hun huwelijk met haar hebben samengeleefd, dan nog is het hoogst onwaarschijnlijk dat hij haar reeds in 1617 Anna Rodenburgh zou noemen.

Het heeft er dus alle schijn van dat Anna Rodenburgh Theodore's zuster moet zijn. Er blijft bij deze identificatie evenwel één moeilijkheid bestaan die hierboven in ander verband al even ter sprake kwam. ''T BOECK' immers betitelt zijn *Rymert* als haar 'Lievert'. Het *WNT* geeft s.v. Lievert drie betekenissen[9]. Bij de eerste der drie, 'een geliefd, bemind persoon', worden bewijsplaatsen gegeven, die alle duiden op een gebruik van het woord als aanduiding van een beminde (= verloofde, echtgenoot, -genote) of van een kind. De tweede betekenis is: 'verliefde, minnaar, boel'. De rij betekenissen wordt afgesloten met: 'lief, aardig, beminnelijk persoontje'; voor deze betekenis worden alleen bewijsplaatsen gegeven uit teksten die uit latere eeuwen stammen dan de zeventiende. Ik veronderstel nu, op grond van dit laatste gegeven, dat in de vroege zeventiende eeuw alleen de betekenissen 1) en 2) voorkomen[10]. Als deze hypothese juist is, dan lijkt het er op dat het *WNT* de veronderstelling van Zuidema steunt[11]. Deze meende op grond van de term *Lievert* te mogen stellen dat met Anna een andere vrouw dan Theodore's zuster is bedoeld. Met deze Anna zou Theodore dan een liefdesverhouding hebben gehad, waardoor zowel de benaming 'uw [d.i. Anna's] Lievert' voor Theodore die toen een man van omstreeks 23 was, als 'zijn Anna', voor diens geliefde, duidelijk zouden zijn. Zonder verdere gegevens dan ons nu ter beschikking staan, is het niet mogelijk tot een zékere identificatie van Anna te geraken. Het lijkt mij dan ook onjuist, zonder meer als vaststaand feit aan te nemen dat Anna Theodore's zuster is, zoals Alblas doet[12].

De vraag 'wie was Anna Rodenburgh?' kan dus niet zonder meer beantwoord worden. Het probleem of zij (mede-)auteur dan wel (slechts) destinataire van de TB is geweest, kan beter bekeken worden aan de hand van de opdracht die men in de TB aantreft. Deze stel ik hier beneden aan de orde.

8 Worp, J.A., *Dirk Roodenburgh*. In: *Oud-Holland* XIII (1895), blz. 211.
9 WNT, VIII, 2, kol. 2151-2151.
10 Dr. F.L. Zwaan wees mij nog op de betekenisomschrijving van *Liever* in *Uitlegkundig Woordenboek op Hooft* (door de tweede klasse van het Kon. Ned. Inst.), Amsterdam, 1825-[1835], met *vryer*, *minnaar;* hij acht mijn veronderstelling waarschijnlijk, maar wegens gebrek aan materiaal (nog) onbewijsbaar.
11 Zuidema, W., *Theodore Rodenburgh*. In: TNTL, XXI (1902), blz. 257.
12 Alblas, J.A., *Bibliographie der werken van Theodoor Rodenburgh*. Utrecht, 1894, blz. 14.

Maar het titelblad roept niet slechts vragen op met betrekking tot Anna! In de wetenschap dat de TB een bewerking van Guarini's PF is, vraagt men zich immers ook af, wat de wijziging van de titel 'Getrouwe Herder' (zoals deze zou moeten luiden) in '[...] Trouwen Batavier' te betekenen heeft. Het zal duidelijk zijn dat alleen de bestudering van de tekst van Rodenburgh's spel hier opheldering kan verschaffen. Met name zal deze duidelijk moeten maken of de gesuggereerde eliminatie van het herderlijke karakter van het spel inderdaad heeft plaats gevonden; en zo ja, waarom.

Een volgende vraag naar aanleiding van de titelpagina kan aldus worden geformuleerd: Wat is een Treur-bly-eynde-spel, zoals Rodenburgh zijn *naboots* van de pastorale tragicomedie van Guarini noemt?

De term Treur-bly-eynde-spel, een vertaling van *tragicomedia* of van *tragicomédie*, maakt de lezer duidelijk dat er een spel volgt 'van heerlicke menschen, wiens bedrijf eerst droevich, doch de uytcoemste blijde is'. Zó immers had Jakob Duym in zijn *Een Spiegelboeck inhoudende ses Spiegels* (Leiden, 1600) het subgenre gedefinieerd[13]. Lang vóór dat jaar 1600 kon men de term en zijn inhoud echter reeds kennen uit neo-latijnse toneelstukken[14]. En sinds Duym's *Nassausche Perseus* (1600), de eerste tragicomedie in het Nederlands[15], waren er meer specimina van dit in de Nederlandse literatuur nieuwe genre dramatiek gepubliceerd: Celosse's *Spel van 't recht ghebruyck ende misbruyck der redenrijcke Scholen* (1610)[16] en Vondel's *Pascha* (1612)[17].

Roept de term Treur-bly-eynde-spel dus geen wèrkelijk probleem op, wèl doet dat het feit dat de TB slechts als tragicomedie wordt gepresenteerd. Men constateert opnieuw dat er een 'de-pastoralisering' gesuggereerd wordt: het *pastorale* uit de genre-aanduiding van de PF is bij de TB komen te vervallen. De lezer gaat dus vermoeden dat het spel van Guarini zodanig is gewijzigd dat de TB niet meer pastoraal genoemd kan worden. Nadere bestudering van Rodenburgh's spel zal

13 Ik steun hier op: Duinkerken, A. van, *Pascha-Problemen*, in: *Verzamelde Geschriften* III (Historie en Kritiek) Utrecht enz., 1962, blz. 278-292, in het bijzonder blz. 179 (herdruk van *Pascha-Problemen*, Rede, uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van biezonder hoogleraar aan de Rijksuniversiteit te Leiden, op 11 oktober 1940. Hilversum, 1940). In het vervolg verwijs ik naar deze (herdrukte) rede met: Van Duinkerken, *Pascha-Problemen*.

14 Van Duinkerken, *Pascha-Problemen*, blz. 285; Herrick, M.T., *Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy*, *France*, *and England*. Urbana, 1955, blz. 16-63 (Contribution of the Christian Terence to Tragicomedy).

15 Van Duinkerken, *Pascha-Problemen*, blz. 278; van Duym's spel bestaat geen moderne uitgave.

16 Afgedrukt voor de eerste (en enige) maal in *Nederduytschen/HELICON/ Eygentlijck wesende der Maet-dicht beminders/Lust-toneel*/etc. Alckmaer, 1610, blz. 9-50; het stuk dateert waarschijnlijk uit 1603 of iets eerder: zie J. te Winkel in TNTL 18 (1899), blz. 245.

17 Vondel, WB, I (1605-1620). Amsterdam, 1927, blz. 159-264.

moeten uitmaken in hoeverre dat vermoeden juist is; en als er inderdaad gedepastoraliseerd is, antwoord moeten geven op de vraag waarom dat is gebeurd.

2. De opdracht

Op de bladzijde na het titelblad begint een stuk proza: 'T BOECK/ *Aen d'Eerbaere*, *Deughd-Rijcke*, / *en Kunst-lievende* / ANNA RODENBVRGH. /, een opdracht die twee bladzijden druks beslaat en ondertekend is met Theodore's spreuk *Chi sara sara*. Deze reeds enige malen geciteerde opdracht verdient thans onze volle aandacht. Al direct in de eerste regel spreekt het 'BOECK' over 'mijn Rijmert'. Het is dus duidelijk dat de titelpagina niet kan bedoelen dat Anna de enige auteur van de TB is; bij het ontstaan van de tekst is ook een 'Rijmert' betrokken geweest. Het lijkt inderdaad niet te gewaagd, zoals altijd is gebeurd, deze 'Rijmert' te identificeren met de ondertekenaar van de opdracht, die zich 'verschuilt' achter een Italiaanse zinspreuk: Theodore Rodenburgh. Dan doet zich echter de vraag voor: hoe is de verhouding tussen Anna en Theodore bij 'hun' arbeid aan de TB geweest, m.a.w. hoe groot is het 'aandeel' van Anna, hoe groot dat van Theodore?

Behalve de mogelijkheid van een co-auteurschap van Anna en Theodore, doet de opdracht ons ook vermoeden dat bij het schrijven van de TB er tussen hen een liefdesrelatie heeft bestaan, die in 1617 wordt voorgesteld als nog bestaande: de wens die aan het einde van de opdracht tot Anna wordt gericht, komt uit de mond van 'mijn Rymert, en uw Lievert'.

We hebben reeds gezien dat de opdracht meldt, hoe 'de meesten hoop des reghelkens leven bequamen, ten tijde als uE. liefde uw Rymert verzelden in *Albeonsche Islingtouwn*'. Onmiddellijk daarop volgt: 'Als de Paragonne *Elisabet* heur Scepter zwaeyden, (doch nu in triumphe des Elisesche gheweste) en *Iacob* zijn wel-waerde en eygen- -erf-deelrijck bekroonde 't Waelsche princens hooft, voor wien uw lievert vaecken knielden [...]'[18]. Dit moet een ietwat omslachtige

18 Ik kan hier niet meer dan een 'tastende' vertaling van dit merkwaardig brok taal geven. De even welwillende als intensieve hulp van Prof. Dr. B. van den Berg die mij onontbeerlijk bleek, vermeld ik hier dankbaar, zonder dat ik mij wil onttrekken aan de verantwoordelijkheid voor de eventuele gebreken van mijn vertaling. Datzelfde geldt met betrekking tot de suggesties van de zijde van Prof. Dr. W.A.P. Smit
Het is vooral de passage '... Iacob ... [t/m] ... hooft' die grote moeilijkheden heeft geleverd en slechts in het licht van de Engelse geschiedenis helderder is geworden. Met dat al beschouwe men mijn weergave in hedendaags Nederlands, waarbij ik de wel bijzonder lange en onoverzichtelijke hypotactische zinsconstructie heb omgezet in een reeks hoofdzinconstructies, als niet meer dan een hypothese.
Vertaling:
[[1]] *het grootste deel van de* [vers-] *regeltjes ontstond in de tijd toen U* [= Anna,
[[2]] tot wie het hier sprekende Boeck zich richt] *Uw* [be-] *rijmer* [= Theodore
[[3]] Rodenburgh] *vergezelde in* [het] *Engelse Islingtown. Toen zwaaide het toonbeeld*
[[4]] *van volmaaktheid* [,] *Elisabeth* [,] *haar scepter*, [zij die] (*nu echter in de*
[[5]] *glorie van het Elyseum*) [vertoeft] [,] *en* [toen] *voorzag zijn zeer waardevolle*
[[6]] *en* [hem] *bij erfrecht toekomende rijk* [= Schotland] *Jacobus* [de VIe van
[[7]] Schotland, na Elisabeth's dood als Jacobus de Ie koning van Engeland]
[[8]] [als] *Prins van Wales* [reeds] *het hoofd van een kroon; voor hen* [(Elisabeth
[[9]] en?) Jacobus] [of: *voor hem* [Jacobus]] *heeft Uw minnaar vaak geknield*
[[10]] Aantekeningen bij de vertaling.

3-4:	het toonbeeld van volmaaktheid: voor *Paragonne;* met voorbijgaan aan de hoofdletter *P* ook weer te geven met: (de) uitmuntende (of: onvergelijkelijke)

4-5: in de glorie van het Elyseum vertoeft: gestorven is. Het *nu* uit regel 6 duidt dus een tijdstip aan ná de sterfdatum van Elisabeth, d.w.z. na 24/3/1603 oude stijl, d.i. 3/4/1603 nieuwe stijl.

6: Jacobus hier opgevat als meewerkend voorwerp.

8: Het artikel over Elisabeth in de *Grote W.P. Encyclopedie* 7, Dl. 7 Amsterdam etc., 1968, blz. 88 wordt afgesloten met de volgende passage: '[...] Het grote probleem van die laatste levensjaren [waarover juist is gehandeld] was weer de kwestie van de troonsopvolging, waarover *E.* geen duidelijke regeling wenste te treffen, al liet zij doorschemeren dat de opvolging van de zoon van Maria Stuart, koning Jacobus VI van Schotland, haar rechtmatig leek. Dank zij de diplomatie van Robert Cecil verliep die troonsbestijging zonder moeilijkheden, nadat *E.* [op 3 apr. 1603 (nieuwe stijl)] overleden was'. S.v. Jacobus (James) I [Dl. 10, blz. 286] leest men o.a. 'Op de terechtstelling van zijn moeder [Maria Stuart] in 1587 reageerde hij in het geheel niet, daar hem, als achterkleinzoon van een dochter van Hendrik VII van Engeland, de opvolging aldaar in het vooruitzicht was gesteld'. In de oudere *De Katholieke Encyclopaedie*^{2}, 14e deel, Amsterdam, 1952, kol. 500 staat s.v. Jacob I te lezen: 'Een verdrag met koningin Elisabeth verzekerde hem reeds in 1586, vóór de terechtstelling van zijn moeder, de erfopvolging in Engeland'. Latere historici blijken voorzichtiger te formuleren dan men in 1952 deed. Of toekenning van de reeds sinds de middeleeuwen vigerende titel van Engelse troonopvolging: Prins van Wales, staatsrechtelijk correct is tijdens Elisabeth's leven, lijkt niet zeker; maar wel komt het mij, op grond van wat in mijn eerste 'bron' vermeld is, niet onjuist voor te veronderstellen dat Jacobus in de eerste jaren van de 17e eeuw door de gewone man in Engeland (dus ook Th. Rodenburgh) als Prins van Wales beschouwd en betiteld werd. Van deze veronderstelling ben ik tenslotte uitgegaan, toen ik mijn vertaling voltooide.

datering van het ontstaan van de tekst worden genoemd. De voorbeeldige *Elisabet* stierf de 24e maart 1603 (oude stijl); hoe men ook precies de mededeling over *Iacob* dient te interpreteren, een deel van de periode van het verblijf in *Albeonsche Islingtouwn* moet vóór deze datum hebben gelegen. Het 'nu' zal wel een tijdstip vlak voor de op handen zijnde publikatie van het boek geweest zijn. Men vraagt zich af, wat het effect is dat Rodenburgh met zijn omslachtige datering beoogt. Ik zie geen andere mogelijkheid zijn werkwijze te verklaren dan met de veronderstelling dat hij daarmee tevens het geestesklimaat waarin de TB-tekst voor het grootste deel is ontstaan, wil aanduiden. Het blijkt het klimaat van het Engelse hof, nader gepreciseerd: het

hof te ‘Islingtouwn’. In de dagen van de Virgin Queen, de ‘Paragonne *Elisabet*’, was het huidige Londense stadsdistrict Islington een aangenaam recreatieoord voor de Koningin en haar hofhouding. Het was een streek die, bevloeid door ettelijke stroompjes, grazige weideplaatsen bood aan een veestapel die Londen van zuivelprodukten voorzag. Anders gezegd: Islington was - en bleef dat de gehele zeventiende eeuw door - een burgerlijk-idyllisch landschap: landelijke plaats van verpozing, nuttig en aangenaam tegelijk[19].

Eén aspect nu van de aldus gegeven datering en localisering van de TB wordt in het vervolg van de opdracht omstandig uitgewerkt. Hierdoor bewerkt Rodenburgh dat de lezer aan dit detail van de ontstaans ‘geschiedenis’ van de tekst extra aandacht besteedt. De wandelplaats van Anna en haar ‘Rymert’ wordt namelijk in extenso geschetst. Nadat ‘'T BOECK’ ‘'t Waelsche princens hooft’ heeft genoemd, gaat het verder:

> ‘voor wien [i.e. (Elisabeth en?) Jacobus] uw lievert vaecken knielden, en zomwijlen een vry uurken stelende, bewandelde met zijn ANNA de belooverde Beemden, ghenietende de vermaeckelijcke verwulfs-telghens daecken des olmen, elsen, en eycke lommer, beooghende het wolle vlockx, op 't korte gras knabbelende, graechte, het melckveed waeyende op de klaver etmoersche velden, en de pluymdierkens tierelierende in dartelende vreughde, midlertijd d'eene schaepe-hoeder daer, en d'ander hier yder voldeden hun bevolen zorge, en alles onder een bekommerde na-beooging des plaets, waer d'eene vande steets vlietende Theems scheyden van zyn baer-voete Herderinneken, de voet steden kusten, d'ander knielende voor 'tCarmille aerdezit-plaetskẽ, 'twelck hem noch vernieude de aenghename verzelling met zijn geliefde way Meysken. D'eene zittende aen d'Oever van een stilstaende Beeckxken, ontroerende de zuyvere baerkens, door zijn veelvoudighe bracke tranens druppelen, bemurmurerende d'afkeerlijcheyd zijns Herderinne. D'ander neuryende op zijn havier-ried de Lof-zanghen zijns vriendinneken’[20].

19 *Chambers Encyclopedia*, New revised edition, London, 1966, s.v. London (vol. VIII, blz. 674); *Encyclopaedia Britannica*, Chicago enz., (1955) s.v. Islington (vol. 12, blz. 716).

20 Ook bij de vertaling van dit fragment heb ik mijn voordeel gedaan met de hulp en adviezen van zowel Prof. Dr. B. van den Berg als Prof. Dr. W.A.P. Smit
Vertaling:
[[1]] *voor hen* [(Elisabeth en?) Jacobus] [of: *hem* [Jacobus]] *heeft Uw minnaar*
[[2]] *vaak geknield. En* [hij, Rodenburgh] *nam onrechtmatig soms een vrij*
[[3]] *uurtje* [van zijn werktijd] *af*, [waarin] *hij met zijn Anna in de waterrijke*
[[4]] *weilanden wandelde* [waar de flora] *in blad* [stond], *genietend* [van] *de genoegen*
[[5]] *schenkende daken van de welvende takken der olmen*, [der] *elzen en*
[[6]] [van] *het gebladerte van de eiken. Zij keken naar de gretigheid* [waarmee]
[[7]] *het wolvee op* [en van] *het korte gras knabbelde; naar het melkvee dat op de*
[[8]] *moerassige klavervelden weidde; en naar het pluimgedierte dat in minzieke*
[[9]] *vreugde tierelierde. Ondertussen volbrachten een schaapherder daar*, *een andere*
[[10]] *hier* [,] *beide de hun opgedragen taak. En* [dat] *alles terwijl zij kommervol*
[[11]] *nog eens* [in gedachten] *zagen naar de plaats* [-en] *waar* [respectievelijk]
[[12]] *de een* [,] *door de staag stromende Theems van zijn blootvoetige herderin* [ge-]
[[13]] *scheiden*, [haar] *voetstappen kuste*, [en waar] *de ander knielde voor het zitplaatsje*
[[14]] *op de aarde* [,] [begroeid met] *kamille*, *dat hem* [toen] *nog in zijn*
[[15]] *herinnering terugriep het aangename samenzijn met zijn beminde weide*
[[16]] [-vee-] *herderinnetje. Eerstgenoemde zat* [nu] *aan de oever van een stilstaand*
[[17]] *water waarvan hij de heldere golfjes met het gedruppel van zijn vele zilte*
[[18]] *tranen in beweging bracht*, [in zichzelf] *mompelend over de afkerigheid van*
[[19]] *zijn herderin; laatstgenoemde* [zat] *lofzangen op zijn vriendinnetje te spelen*
[[20]] *op zijn* [uit een] *haverstengel* [gesneden fluit].

Aantekeningen bij de vertaling:
Algemeen: ook hier heb ik (zoals in noot 18) de constructie vereenvoudigd door bijzinnen in hoofdzinnen weer te geven.

1: *hen* of: *hem:* vanaf 1603 was Theodore agent te Londen die er de belangen van Emden behartigde; vanaf 1605 agent bij de koning van Engeland ten behoeve van de Hanze. Voor de eerste mededeling steun ik op Worp, J.A., *Dirk Roodenburgh*. In: *Oud-Holland* XIII (1895) blz. 65-90; 143-173; 209-237. Voor de tweede mededeling, zie noot 180 hierbeneden. Het is derhalve mogelijk dat Theodore ook voor Elisabeth heeft geknield; combinatie van wat ik hier de tweede mededeling noem, en wat in Rodenburgh's tekst staat, maakt het vrijwel zeker, dat hij tenminste voor Jacobus heeft geknield. Taalkundig kan *wien* zowel enkel- als meervoud zijn.

14: begroeid met *kamille:* ik heb *Carmille* hier opgevat als ofwel een zeldzame variant *carmille* voor *kamille* of *camomille* (zie WNT VII, 1, 1629) ofwel een van de niet ontalrijke drukfouten in de TB voor *camille*. Het volgende citaat uit WNT VII, 1, 1129, maakt duidelijk in welke zin het adjectief *Carmille* hier dan gebruikt zou zijn: ‘De Roomsche Camillen bloeyen [...] in Braeckmaant [= juni, *P.V.*] [...] Men behoeft dit cruyd niet te oefenen: want hoemen dat meer vertreet, snoeydt ende scheert, hoe het beter groeyt. Daerom wordt dat *veel geplant op paden oft verheven bedden daermen in den Somer op pleegt te sitten oft te liggen* [...]’ [cursivering van mij, *P.V.*].

Het is ook mogelijk dat *'tCarmille* geïnterpreteerd moet worden als de benaming van de *Haagbeuk* (*Carpinus*

Men herkent hier een in Islington gesitueerde *locus amoenus*[21], waarin ook passende details uit de werkelijkheid een plaats gevonden hebben. Alle rekwisieten van zo'n *locus amoenus* treft de lezer in de passage aan: schaduwrijke bomen, bloemen, gras en water, kudden schapen en runderen, zwermen vogels. En zonder verwondering zien we er ook de herder-minnaar vertoeven. Er zijn er zelfs twee. Eens te meer wordt bevestigd dat de *locus amoenus* mede zijn plaats vindt in pastorale erotische literatuur.

	betulus). In het Frans draagt die boom (veel gebruikt voor heggen, en het best gedijend in laagland op leemachtige bodem) onder andere de naam *Charmille*. Zie Vandenbussche, L., *Onze Volkstaal voor Kruiden en Artsenijen*. (Menen, 1955), s.v. *Carpinus betulus*, blz. 172. Dan zou men moeten vertalen: '[....] het zitplaatsje op de grond, onder de haagbeuk (= in de schaduw van de haagbeuk)] [....]'. *voor vervolg van deze noot zie pag. 138*.
18:	in beweging bracht: voor *ontroerende*. De vertaling met 'ontroerde' (aldus de *baerkens* personifiërend) is niet onmogelijk, maar minder waarschijnlijk. De betekenis *in beweging brengen* is normaal zeventiende eeuws.
20:	*haver* (-*stengel*): voor *havier* (-*ried*). Er is hier sprake ofwel van een nog niet genoteerde variant *havier* voor *haver*, ofwel van een drukfout.

21 Voor de *locus amoenus* als *topos* raadplege men vóór alles Curtius, E.R., *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Sechste Auflage, Bern enz., 1967, Kap. 10: Die Ideallandschaft, in het bijzonder paragraaf 6, blz. 202-206.

De lezer vraagt zich allereerst af waarom de auteur deze uitvoerige passus - het geciteerde beslaat het (middelste) derde deel van de gehele opdracht! - heeft geschreven en af laten drukken. Het komt mij voor dat hier niet alleen sprake is van virtuositeitsvertoon. Juist het invoeren van de twéé herders, die in hun liefdeservaringen elkanders antipoden blijken, duidt m.i. op méér dan dat. Beide herders zijn trouw aan hun geliefde; de eerste bemint echter een onwillige, de tweede een wederminnende herderin. Beider lot ligt geheel in de handen van het meisje. Beiden tezamen maken, naar mijn mening, het beschreven landschap - nadrukkelijk in Engeland gesitueerd! - tot méér dan een traditionele *locus amoenus*. Lijkt het er niet sterk op dat de auteur middels ''T BOECK', Anna erop wijst dat, zoals die Herderinnen voor hùn minnaars, zij verantwoordelijk is voor het lot van háár 'Lievert', de 'Rymert' van de TB, d.i. Theodore Rodenburgh? Wijst juist deze passage er niet op dat de liefde van Anna en haar 'Lievert' verder strekt dan die tussen zuster en broer; dat die liefde een liefde tussen man en vrouw is? Het komt mij voor dat de 'Rymert' Anna's trouwen Lievert, ja Anna Rodenburgh's Trouwen Batavier genoemd mag worden. Het is, zo meen ik, dan ook mogelijk de titelpagina van Theodore's boek anders te interpreteren dan tot nu toe is gedaan. Men heeft niet het spel *Trouwen Batavier* v a n Anna Rodenburgh, evenmin het spel *Trouwen Batavier* v o o r Anna Rodenburgh voor zich liggen, maar: Theodore Rodenburgh's spel *Anna Rodenbvrghs Trouwen Batavier*. De auteur 'blijkt' uit de opdracht van zijn spel de Trouwen Batavier van Anna Rodenburgh te zijn, d.w.z. tevens de hoofdpersoon van het spel. Zijn lot ligt in haar handen, zoals het lot van de trouwe herders uit de opdracht in de handen van hun meisjes ligt. In zijn spel, zo kan men veronderstellen, houdt Theodore Rodenburgh aan Anna Rodenburgh een spiegel voor: zij kan in de hoofdfiguur hèm herkennen, in diens geliefde zichzèlf. De trouw van hem (Theodore) en de liefde van haar (Anna) brengen hen beiden tot hetzelfde geluk als verworven wordt door Cypriaen en Orania in het spel[22]. Deze hypothese veronderstelt:

1. dat Anna een Orania-figuur voor Theodore is geweest. Dat zou inhouden dat zij zeker niet Theodore's zuster was - immers zij moet

22 Cypriaen is de 'Trouwen Batavier' uit de titel van Rodenburgh's spel, Orania zijn geliefde, die hij aan het einde van het spel huwen kan en mag. Voor kenners van de PF: Cypriaen = Mirtillo, Orania = Amarilli.

dan in staat zijn geweest met hem in het huwelijk te treden; men is eerder geneigd met Zuidema aan een verre bloedverwante met gelijkluidende achternaam te denken[23].

2. dat één van de twee volgende veronderstellingen juist is. *a*. De verhouding Theodore-Anna was in 1617 nog altijd zoals sub 1. werd aangegeven; naar alle waarschijnlijkheid werd de opdracht immers in dat jaar geschreven. *b*. Mocht de opdracht echter toch van oudere datum zijn, dan was er in 1617 niets dat het onmogelijk of niet wenselijk maakte de verhouding Theodore-Anna voor te stellen zoals sub 1. werd aangegeven.

Het is niet strikt noodzakelijk ervan uit te gaan dat de pastorale scène uit de opdracht de pastorale inkleding van werkelijk voorgevallen gebeurtenissen is, m.a.w. er is geen absoluut dwingende noodzaak te veronderstellen dat Anna en Theodore samen in het geschetste landschap hebben gewandeld. Zou dit toch wel het geval zijn - de nadrukkelijke situering in Islington lijkt in die richting te wijzen - dan volgt uit de hypothese dat Anna reeds omstreeks 1601 Theodore's geliefde geweest zou moeten zijn. Het lijkt mij wenselijk in een later stadium van het onderzoek van de TB op deze hypothese terug te komen[24].

In de zojuist uitvoerig geschetste, van Amor's geest vervulde, liefelijke omgeving blijkt ‘de meesten hoop des reghelkens’ leven te hebben bekomen. In deze formulering ligt opgesloten dat de oorspronkelijke tekst die uit de jaren 1600-1601 stamt, minder verzen omvatte dan de tekst van 1617. De opdracht verstrekt ons geen nadere gegevens die kunnen leiden tot het aanwijzen van de gedeelten die in de druk zijn toegevoegd, of die het werk completeerden.

De eerste bladzijde van de opdracht stelt ‘dat dees handelings beschrijf meest u E. [= Anna's] aenporringh, en myn Rymers qua- -bevochte pennens inck is gheweest, aen gheleyd door u konst-lievende neyghinghe, ghelijck V.E. noch in versche gheheugingh moet hebben dat de meesten hoop [...]’. Verderop deelt ‘T BOECK’ nog mede dat ‘uw Rymert in slordich voet-ghedicht verzamelden zijn veerskens, wiens zielen van u quamen, en hy met woorden afbeelden’. Die woorden zijn derhalve ‘uwen, hebben van u ghetrocken hun wesen [...]’. Het is duidelijk dat het ‘BOECK’ ons wil doen geloven, dat Anna de inspiratrice, en Theodore slechts de modelleur van de tekst is.

De bewuste passage kan louter traditioneel worden geïnterpreteerd. Dan is ze een uiting van voorgewende bescheidenheid. De *topos* van de bescheidenheid vindt men in de Westeuropese literatuur sinds de dagen van de oratoren in het oude Rome[25]. Rodenburgh zou dan slechts

23 Cfr. Zuidema, W., *Theodore Rodenburgh*. In: TNTL, XXI (1902), blz. 257.
24 Zie beneden, blz. 216-218.
25 Zie het in noot 21 vermelde boek van Curtius, Kap. 5, par. 3, blz. 93-95.

variërend - toch wel met een opmerkelijke variant! - de traditie gevolgd hebben. Het is echter ook mogelijk de auteur meer op zijn woord te geloven, en aan te nemen dat zijn spel zonder Anna niet ontstaan zou zijn. Men kan het ook anders formuleren door te zeggen dat Rodenburgh Anna noemt als degene die aan de verzen van het spel hun 'zielen' heeft gegeven, in letterlijke zin ze ge-inspireerd, het leven gegeven heeft. De Trouwen Batavier Cypriaen is dan in zijn bestaan als protagonist van de TB letterlijk, en Theodore Rodenburgh a l s m i n n a a r figuurlijk afhankelijk van Anna!

De versvorm waarin de auteur zijn verzen 'verzamelden' wordt aangeduid met de term 'slordich voet-ghedicht'. Het adjectief is ongetwijfeld een uiting van bescheidenheid. Maar dat zijn versvorm het 'voet-ghedicht' is, wordt toch wel met een zekere trots vermeld, dunkt me. Pas een 25-tal jaren eerder immers had Jan van Hout de jambe in het Nederlandse taalgebied geïntroduceerd[26].

De opdracht meldt ons ook dat het boek pas na een lange periode van weifeling in druk verschenen is. De aarzeling zijn spel uit te geven baseerde Rodenburgh op twee overwegingen. Allereerst vreesde hij voor 'berisping' van de zijde van de lezer; bovendien was het zeer wel mogelijk dat men hem ervan zou beschuldigen dat hij 'zich betracht op te pronckẽ met uytheemsche gekabaste[27] ciersel̃'. Zijn werk is immers 'slechts een naboots van den ghelaurierden Poeet en Riddere *Guarijn*'. Aan het slot spreekt 'T BOECK' echter de verwachting uit dat verstandige beoordelaars er rekening mee zullen houden dat het 'een zestien-jaren-verleden-tijd-verdrijf' is, wat wil zeggen: een jeugdwerk van de auteur.

Waarom het Treur-bly-eynde-spel thans, in 1617, tòch uitgegeven wordt? Deze hergeboorte van een 'vergeteling', zoals 'T BOECK' zichzelf noemt, is een gevolg van de aandrang door 'bezondere beleefde Amstelsche lees-gierighe Dianinnekens[28]'. Toen de auteur zijn toestemming tot de druk gaf, heeft hij echter de voorwaarde gesteld 'dat deze tweelingh zich vercieren mocht met uw [= Anna's] deugde-waerde-lofs name'.

De formulering van de zojuist aangehaalde voorwaarde is merkwaardig. Allereerst volgt eruit dat de oorspronkelijke titel van het spel Anna's naam niet vermeldde. Hoe die titel precies luidde, is ons niet bekend. De eenvoudigste veronderstelling is dat het stuk in zijn eerste

26 Knuvelder, G., *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse Letterkunde*. Tweede deel, vierde druk. 's-Hertogenbosch, 1967, blz. 44.

27 *gekabaste*, van *kabassen*, heimelijk wegnemen; zie WNT VII, 1, kol. 784-785.

28 *Dianinnekens*, letterlijk: vrouwelijke volgelingen van Diana; hier wel te interpreteren als: ongehuwde, lieftallige jonge vrouwen. WNT vermeldt het woord niet.

versie *Den Trouwen Batavier* heette; deze betiteling vindt de lezer trouwens boven de eerste scène van het eerste bedrijf. Vervolgens blijkt het spel te worden aangeduid als ‘deze tweelingh’. Hoe komt Rodenburgh, zo vraagt men zich af, aan deze benaming? Welk kenmerk van het stuk kan hem ertoe gebracht hebben voor zijn spel het beeld van een tweeling te gebruiken? De lezer die de TB nog niet kent, moet het antwoord op deze vraag schuldig blijven; klaarblijkelijk spreekt ‘'T BOECK’ tot een in het spel ingewijde Anna. Eerst als de lezer het spel van Rodenburgh kent, verkeert hij op dit punt in dezelfde situatie als zij. Dan komt hij tot de veronderstelling dat Rodenburgh met dit beeld van de tweeling zinspeelt op de meest opvallende eigenschap van zijn TB. Dit spel vertoont immers twee op elkaar gelijkende, met elkaar verbonden, maar onderscheiden acties: de liefdesgeschiedenis van de trouwe Batavier Cypriaen en Orania, en de liefdeshistorie van Woudheer en Theodora. Beide paren dreigt een droevig lot beschoren te worden, beider geschiedenis krijgt een blij einde. Zulk een stuk kan men inderdaad een ‘tweelingh’ noemen.

De voorwaarde die Rodenburgh verbond aan zijn toestemming tot het uitgeven van zijn spel is vervuld. Het draagt Anna's naam, naar men mag aannemen met haar instemming.

Aan het slot van de opdracht vraagt ‘'T BOECK’ aan Anna hem te verdedigen tegen ‘schempers alleen. Want de recklijcke bedaerde ende heusche, zullen my aenvaerden’. Men vindt hier de in voorredenen en opdrachten gebruikelijke ‘angst’ voor zure critici en de hoop op welwillende beoordelaars. Niet onmogelijk echter is dat Rodenburgh hier tevens doelt op de in hetzelfde jaar 1617 openbaar geworden controverse in de literaire kringen van Amsterdam, die tussen de Academisten en de Eglentieristen[29]. De verwijzing naar ‘d'alwerckinge Godes’ in zijn spel maakt het waarschijnlijk dat hij tevens ook rekening houdt met de ‘strenge’ houding van de Amsterdamse Kerkeraad met betrekking tot wat op het toneel verbeeld werd[30].

Op deze wijze heeft de opdracht ons enigszins geïnformeerd omtrent de ontstaansgeschiedenis van Rodenburgh's spel zoals dat in de druk van 1617 voor ons ligt. Omtrent de lotgevallen van het spel tussen de

29 Knuvelder, G., *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse Letterkunde*. Tweede Deel, vierde druk. 's-Hertogenbosch, 1967, blz. 138; literatuur aldaar op blz. 127, noot 3.

30 Over de houding inzonderheid van de Gereformeerden tegenover het toneel heeft Prof. Dr. J. Wille geschreven; zie diens *De Gereformeerden en het Tooneel tot omstreeks* 1620, in: *Literair-historische Opstellen*, Zwolle, 1962, blz. 59-142. Daarin handelt de auteur echter nergens over specifiek Amsterdamse aangelegenheden. Gallée, J.H., *Academie en Kerkeraad*, Utrecht, 1878, behandelt een latere periode.

beginjaren van de zeventiende eeuw, toen het in eerste versie ontstond, en het jaar van verschijning, wordt ons maar één, weinig opvallende mededeling verstrekt. De Rijmert heeft lang 'in twijffel-schael ghezuckelt, beradende of den trouwen Batavier[31] ghemeen zoude ghemaeckt werden, of half duyster blyven' zo meldt ons de eerste zin van de opdracht. Dat 'half duyster' geeft te kennen dat Rodenburgh's spel in de jaren tussen 1601 en 1617 niet geheel onbekend was gebleven. De gebruikte term bevestigt Worp's mededeling over een opvoering van de TB. In 1890 schreef hij dat Rodenburgh's stuk in 1609 moet zijn opgevoerd[32]. Hij baseerde deze mededeling op een passage in een brief van C. Kina aan zijn vriend Rodenburgh. Die passage luidt: 'onlangs [...] wanneer V.E. [...] voor ooghen dede stellen u ter deuchtlockende ende sinrijcke Tragi-Comedie daerin V.E. de aenschouwers het pit van eerbaerheyt en getrouwicheyt so lieflijck hebt voorghedragen, datter na mijn oordeel niemant gheweest en heeft of hy en heeft de gedachtenis van dien met groote vernoegingh int binnenste van zijn herte behouden [....]'. Kina schreef dit op 22 december 1609. Dat hij alleen 'aenschouwers' van Rodenburgh's *Tragi-Comedie* noemt, bevestigt indirect de mededeling van Rodenburgh dat de druk van 1617 de eerste is.

De bewuste opvoering van de TB heeft, naar Zuidema meent, plaats gevonden in het kader van de feesten ter gelegenheid van het sluiten van het Twaalfjarig Bestand[33]. Zover ik weet, is bij die gelegenheid alleen de Eglentier actief geweest. Deze kamer voerde toen zinnebeeldige vertoningen op[34]. De TB zou 'waarschijnlijk door de Brabantsche Kamer' zijn gespeeld[35]. Deze veronderstelling berust naar mijn mening op onze kennis van Rodenburgh's connecties - in zijn Amsterdamse jaren - met het Wit Lavendel[36]. Als ze juist is, dan moet de tekst in 1609 a n d e r s zijn geweest dan hij in de druk van 1617 luidt. In het gedrukte spel immers wordt driemaal de spreuk van de Eglentier verwerkt[37]. Alle drie de passages waarin men 'In Liefde bloeyende' aan-

31 Ook hier schijnt de oorspronkelijke titel te voorschijn te komen: 'den trouwen Batavier'!
32 Worp, J.A., *Een onbekend lofdichtje van Bredero*. In: TNTL IX, Nieuwe reeks, 1890, blz. 135-137; het volgend citaat ontleen ik aan dit artikel.
33 Zuidema, W., *Theodore Rodenburgh*, in: TNTL XXI (1902), blz. 270.
34 Wybrands, C.N., *Het Amsterdamsche Tooneel van 1617-1772*. Utrecht, 1873, blz. 61; Worp, J.A., *Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg 1496-1772*, uitgegeven met aanvulling tot 1872 door Dr. J.F.M. Sterck. Amsterdam, 1920, blz. 15-16; het laatstgenoemde boek duid ik in het vervolg aan met: Worp (-Sterck), *Amsterdamsche Schouwburg*.
35 Worp (-Sterck), *Amsterdamsche Schouwburg*, blz. 28; Winkel, J. te, *Ontwikkelingsgang* etc. III^2, Haarlem, 1923, blz. 154.
36 Worp (-Sterck), *Amsterdamsche Schouwburg* vermijdt op de blz. 24, 29 en 31 zorgvuldig Rodenburgh lid van een der beide kamers te noemen. Wel onderhoudt hij - zegt het boek - aanvankelijk goede relaties met het Wit Lavendel, en vanaf 1617 met In Liefde bloeyende.
37 Einde scène I, 1; einde scène V, 3; einde scène VII, 8.

treft, vormen het einde van een scène; de derde passus is tevens het einde van het spel. In alle drie de gevallen is het bovendien duidelijk dat de regels met de spreuk van géén belang zijn voor het verloop van het spel. Het is dan ook heel goed mogelijk, dat deze drie regelparen behoren tot de uitbreidingen die het spel bij de druk heeft ondergaan. We hebben immers gezien dat de gedrukte TB meer regels bevat dan de versie die in 1600-1601 tot stand is gekomen.

III. De inhoudt, de lijst van persoonagien en de toneelaanduiding

1. De inhoudt

Na de opdracht van de TB volgt de 'Inhoudt' van het spel. Deze eist bijna drie volle bladzijden op en is opgebouwd uit twee delen.

Het eerste deel beslaat het grootste deel van de eerste bladzijde en eindigt met een 'vertaling' van de bekende orakelspreuk uit de PF met de eisen van Diana waaraan voldaan moet worden, wil Arcadië weer gelukkig worden[38].

Het tweede deel geeft in het kort de inhoud van het spel weer. Diezelfde functie wordt in de PF door het g e h e l e inhoudsoverzicht (het *Argomento*) vervuld. Het eerste deel van Rodenburgh's 'Inhoudt' blijkt dus geen equivalent te hebben in Guarini's *Argomento*.

In dit eerste deel worden de lotgevallen verteld van een zekere Rijck-hert en Petronella. In hun geschiedenis herkent de lezer die van Aminta en Lucrina zoals die wordt verteld in PF I, 3, 116-240[39]. Rodenburgh suggereert met zijn vertelling dat Rijck-herts wederwaardigheden met Petronella in de TB op het toneel v e r b e e l d worden. Dat blijkt echter niet zo te zijn. Evenals in de PF wordt deze voorgeschiedenis slechts op het toneel v e r t e l d . Dat gebeurt in TB I, 3. Het merkwaardige is nu dat de vertelling in het eerste deel van de 'Inhoudt' en die in de derde scène van TB I verschillend zijn. In de scène volgt Rodenburgh Guarini op de voet, in de 'Inhoudt' vallen afwijkingen te constateren. Met andere woorden: de 'Inhoudt' geeft niet nauwkeurig weer wat er in het stuk zèlf verteld wordt als 'Een wijl verleen' voorgevallen. De afwijkingen zijn de volgende:

1. Is er in de PF sprake van de edele herder Aminta die priester van Diana is, in de 'Inhoudt' is Rijck-hert zo min herder als priester.

2 Rijck-hert heeft, 'Godvrezentlijck genegen zijnde tot *Petronella* [...] door langdurighe vryage heur weerliefde' verworven. Over Aminta's 'vrijerij' wordt nauwelijks gerept, laat staan gezegd dat hij op godvruchtige wijze en eerst na lange tijd zijn Lucrina verwierf.

38 Zie boven blz. 45 en 103.
39 Zie boven blz. 45; PF, ed. Fassò, blz. 54-58.

3 De wraak van Diana verschilt in beide versies. In de PF is die wraak wreed: zij treft h e t h e l e v o l k , al heeft slechts Lucrina gezondigd. In de 'Inhoudt' beperkt Diana in eerste instantie haar straf tot d e z o n d a r e s .

4 Na de zelfmoord van haar priester Aminta blijkt (uit PF I, 2) Diana tijdelijk wat minder vertoornd. Een jaar na dat gebeuren hernieuwt de godin om niet vermelde redenen echter plotseling haar toorn en stelt de twee bekende en verregaande eisen: een jaarlijks maagdenoffer, en de doodstraf voor iedere in de liefde ontrouwe vrouw. Wordt aan die eisen voldaan, dan zal de pest ophouden. In Batavia wreekt Diana de dood - als gevolg van Petronella's ontrouw - van een léék. Dat doet zij onmiddellijk, door middel van een pestepidemie en het eisen van een jaarlijks maagdenoffer. Over de voor de intrige van het spel zo belangrijke tweede eis - die van de doodstraf voor iedere in de liefde ontrouwe vrouw; daarop bouwt in de PF Corisca haar machinaties - wordt in het eerste deel van de 'Inhoudt' met geen woord gerept. Deze eis wordt pas tegen het einde van het tweede deel - en dan nog terloops, als ware ze een de lezer reeds bekende zaak - vermeld[40].

De hier als eerste vermelde afwijking blijkt óók in de TB zèlf aanwezig. Ze is een gevolg van de depastoralisering en verhollandsing die men naar aanleiding van de titel en de genre-aanduiding van de TB mocht verwachten en die inderdaad - zoals we hier beneden nog zullen zien - gerealiseerd blijkt in Rodenburgh's *naboots*. Verderop in dit hoofdstuk zal tevens duidelijk worden dat in het spel zelf een tendens tot de-paganisatie c.q. verchristelijking van Guarini's spel aanwezig is. Het lijkt mij niet onmogelijk dat in dit deel van de 'Inhoudt' die ver-christelijking evenzeer een rol heeft gespeeld. In de TB is de Aminta-figuur een leek, waardoor er in het Nederlandse spel geen sprake is van zelfmoord door een priester, zij het dan een priester van Diana. De cultus van Diana heeft Rodenburgh echter gehandhaafd. Daartoe heeft hij zich ongetwijfeld genoodzaakt gevoeld, gegeven zijn bedoeling de PF na te bootsen. De structuur van Guarini's spel kan de Diana-cultus nu eenmaal niet missen. Het is Diana die op een verschrikkelijke manier haar p r i e s t e r wreekt. Die wraak is, wanneer het een (zij het godvruchtige) l e e k betreft, minder begrijpelijk. Ik geloof dat Guarini juist omwille van deze begrijpelijkheid van de *man* Κόρεσος uit Pausanias'

40 Op de laatste bladzijde van de 'Inhoudt' leest men: 'Midler tijd gaet zy [Margriet, de Corisca-figuur in de TB] by den Hoogh priester Heereman, en gheeft te kennen hoe dat *Cypriaen* en *Orania* by 't huys te Persijn boeleerden/rekeningh maeckende dat zybey de daer ghevonden zijnde/*Orania* n a e d e W e t v a n *Diana* s t e r v e n m o s t / v e r m i t s z y t r o u b r a c k m e t *Woud-heer*' (spatiëring van mij, *P.V.*).

verhaal[41] de *priester* Aminta heeft gemaakt, want zijn priesterlijke staat is verder van geen enkel belang. Nu ook in het Batavia van de TB Diana vereerd en gediend moet worden, is de wijziging van de *priester* Aminta in de *leek* Rijck-hert naar mijn mening niet alléén een gevolg van de verhóllandsing die de PF onder de handen van Rodenburgh ondergaat. Ik zie deze wijziging van priester in leek als mede een gevolg van de verchristelijkingstendens. Ondanks het inconveniënt dat de mate van Diana's toorn er minder begrijpelijk door wordt, heeft Rodenburgh deze extra-consequentie van zijn transpositie van de PF naar Holland aanvaard. De drie andere afwijkingen blijken in de TB zelf, dus in I, 3, n i e t aanwezig. Ze hebben derhalve, mijns inziens, niets van doen met Rodenburgh's doelstellingen. Mij lijkt in dit verband de conclusie gerechtvaardigd dat de ‘Inhoudt’ minder zorgvuldig is geschreven dan wenselijk was, althans voor zover het eerste gedeelte ervan betreft.

In het tweede deel van de ‘Inhoudt’ blijkt uitvoeriger over het verloren-gaan van Heereman's (= Montano's) oudste zoon, die tenslotte dezelfde zal blijken als Cypriaen, te worden verteld dan Guarini het in zijn *Argomento* doet over Mirtillo. Trouwens, ook de weergave van de lotgevallen van de hoofdfiguren blijkt bij Rodenburgh te zijn uitgebreid. Door deze uitbreidingen wordt telkens de verplaatsing van het toneel naar de Nederlanden onderstreept. Met deze transpositie hangt ook samen de wijziging van Dorinda's wolvehuid in de ‘boermans kled'ren’ die haar equivalent Theodora draagt.

Het slot van de ‘Inhoudt’ vermeldt dan de afloop van de hoofdintrige en stelt als conclusie vast dat op deze wijze ‘Orakels voorzichte volbrocht was/en Batavia bevrijdt vande Peste/en het op-off'ren van een Maeght alle Jaer’. Ook hier wijkt Rodenburgh enigszins van Guarini's *Argomento* af. Dit laatste vermeldt, na de afloop van de hoofd- ook nog die van de neven-intrige, alsmede Corisca's bekering. Daarentegen onderstreept Guarini niet de vervulling van het orakel en het ophouden van de straf, de sociale gevolgen, zo zou men kunnen zeggen, van deze afloop van het gebeuren in Arcadia.

Conclusie

De vergelijking van de twee inhoudsoverzichten, en die van het eerste deel van de ‘Inhoudt’ zowel met TB I, 3 (waar hetzelfde verhaal wordt verteld) als met PF I, 2, 116-240, voert tot de volgende conclusie.

41 Zie boven, blz. 34 noot 82; een goede uitgave van Pausanias is: Pausanias, *Description of Greece*. With an English translation by W.H.S. Jones and H.A. Ormarod, in five volumes. Vol. III[3] (London etc., 1933), (Loeb Classical Library) blz. 290-293 geeft het bewuste verhaal.

Rodenburgh blijkt het complexe, in grote trekken op de PF-intrige gebouwde, gebeuren in zijn spel minder overzichtelijk samen te vatten dan Guarini het in zijn *Argomento* de PF-plot doet. Hij geeft het belangrijkste technische detail (nl. de eis van het orakel iedere in de liefde ontrouwe vrouw ter dood te brengen) op een niet erg gelukkig gekozen ogenblik en dan nog te terloops. Over de list (van de Coriscafiguur) die, naar we gezien hebben, in technisch en moreel opzicht het 'hart' van het spel is,[42] rept hij met geen woord; Guarini releveert deze passage uiteraard wèl. Rodenburgh ruimt nogal wat plaats in voor details die wijzen op de ver-hollandsing die de PF bij hem ondergaat; met die ver-hollandsing hangt o.a. samen de consequente eliminatie, zowel in het spel zelf als in de 'Inhoudt', van ieder pastoraal aspect of woord. Tenslotte: Rodenburgh heeft zijn inhoudsoverzicht slordig opgesteld en uitgewerkt. Dat maakt het waarschijnlijk dat het p a s v o o r d e d r u k werd geschreven toen hij zich de details van zijn TB niet zo precies meer herinnerde en wellicht door de drukker werd 'opgejaagd'.

2. De persoonagien

Uit de bespreking van de *Inhoudt* is al gebleken dat Rodenburgh de personen van zijn spel andere namen heeft gegeven dan hun voorbeelden in de PF dragen. De lijst van spelers, die op de *Inhoudt* volgt, laat dat nog eens overzichtelijk en volledig zien.

Vergelijking van deze lijst met Guarini's *Le persone che parlano* blijkt enige informatie te verschaffen over de aard van de bewerking die Rodenburgh de PF heeft doen ondergaan. De lijsten zoals ze hieronder naast elkaar staan afgedrukt, vergemakkelijken deze vergelijking. De getallen tussen haakjes achter Rodenburgh's personages geven de plaats in de rangorde van de lijst in de TB aan.

Guarini		***Rodenburgh***	
Naam	Functie	Naam	
Alfeo	stroom van Arcadië	.....	
Silvio	zoon van Montano	Woud-heer	(1)
Linco	oud man, dienaar van Montano	Roemert.	(2)
Mirtillo	minnaar van Amarilli	Cypriaen.	(3)
Ergasto	metgezel van Mirtillo	Reyn-hert.	(4)
Corisca	meisje, verliefd op Mirtillo	Margriet.	(5)
Montano	vader van Silvio, priester	Heere-man.	(7)
Titiro	vader van Amarilli	Zeeg-heer.	(6)

42 Zie blz. 59-60 en 102.

Dameta	oud man, dienaar van Montano	.....	
Satiro	oud man, ex-minnaar van Corisca	Warnaer.	(8)
Dorinda	meisje, verliefd op Silvio	Theodora.	(9)

Lupino	geitenhoeder, dienaar van Dorinda	Mieuwes.	(10)
Amarilli	dochter van Titiro	Orania.	(11)
Nicandro	opperdienaar van de priester	Eel-hert.	(15)
Coridone	minnaar van Corisca	.....	
Carino	oud man, vermeende vader van Mirtillo	Vrede-ryck	(17)
Uranio	oud man, metgezel van Carino	Wel-hem.	(16)
Messo	[boodschapper]	Bode.	(18)
Tirenio	blind man, profeet	.....	
Coro di pastori	[rei van herders]	.....	
Coro di cacciatori	[rei van jagers]	.....	
Coro di ninfe	[rei van jonge meisjes]	Rey van Joff'ren	(12)
Coro di sacerdoti	[rei van priesters]	.....	
.....		Horatius.	(13)
.....		Adriaen.	(14)
.....		Hymeneus.	(19)

Het is in één oogopslag duidelijk dat Rodenburgh behalve drie *Cori* ook vier personages heeft geëlimineerd. Het verdwijnen van *Alfeo* impliceert omissie van de *Prologo*; de consequenties van het niet ten tonele verschijnen van de drie andere personages en van drie der vier *Cori* - alleen de rei van jonge meisjes werd gehandhaafd - stel ik later aan de orde[43].

Ook is het ogenblikkelijk duidelijk dat er drie nieuwe personages door Rodenburgh zijn ingevoerd. De derde daarvan is een mythologische figuur: de god van het huwelijk; men kan vermoeden welke functie hij in de TB vervult: het sluiten van een huwelijk. Van de twee andere kan men zonder kennisname van de speltekst in het geheel niet bevroeden wat voor rol zij vervullen. Rodenburgh geeft - anders dan Guarini - immers slechts de namen van zijn spelers, zonder enige toelichting. Over hen en hun betekenis voor het spel zal ik dus pas iets kunnen zeggen in verband met de scènes waarin zij voorkomen[44].

In deze paragraaf moet echter wel een opmerkelijk verschijnsel gesignaleerd en zo mogelijk verklaard worden. Dat is het volgende: Guarini heeft in de PF aan een aantal namen allusieve waarde gegeven. Vier daarvan zijn door hemzelf als allusief aangewezen: Ergasto en Tirenio in zijn *Annotazioni*, Mirtillo en Amarilli in de PF

43 Zie beneden, blz. 191-196.
44 Zie beneden, blz. 197-198.

zèlf. Gemakshalve voeg ik hier nog eens bijeen wat hierboven in Deel I daarover reeds werd gezegd, maar verspreid over verschillende plaatsen[45].

Mirtillo ontleent zijn naam aan de mirte-struik waarin hij door Carino aan de oevers van de Ladon werd aangetroffen. Amarilli's naam wordt verbonden zowel met *amaro* (bitter) als met *amare* (beminnen). De naam Ergasto blijkt samen te hangen met ἐργάζομαι (werken).

45 Zie boven, blz. 44, noot 19 (Ergasto), blz. 44 en 43, noot 14 (Amarilli), blz. 72 (Mirtillo) en blz. 64, noot 38 (Tirenio).

Tirenio's naam tenslotte werd door Guarini geformeerd met de bedoeling een herinnering op te roepen aan de Tiresias-figuur uit de Griekse tragedie-traditie.

Toen Rodenburgh in 1600-1601 aan zijn TB werkte, kon hij nog geen kennis hebben genomen van Guarini's *Annotazioni*. Die verschenen pas in 1602 in de definitieve luxe-editie van de PF, uitgegeven door Ciotti in Venetië[46]. Bij zijn eerste versie kon hij dus slechts de zinspeling in Amarilli's en Mirtillo's naam van Guarini zèlf kennen. In 1617, bij het ter perse gaan van zijn TB zou Rodenburgh echter Guarini's *Annotazioni* wel gekend kunnen hebben. Of dit inderdaad het geval was en hij daardoor op de hoogte was van het alluderend karakter dat Guarini ook aan de namen Ergasto en Tirenio had gegeven (en toegelicht), valt niet met zekerheid uit te maken. Maar het is wel opmerkelijk dat de equivalenten van de namen Mirtillo, Amarilli en Ergasto - een Tirenio-figuur komt in de TB niet voor - eveneens allusief zijn. Mirtillo heet in de TB Cypriaen, naar het cypressehout van zijn wiegje, en mogelijk met de bedoeling tevens een associatie op te roepen met Cypria, een der aanduidingen van Venus. Ergasto wordt in de TB Reyn-hert genoemd; de louter constaterende zinspeling bij Guarini blijkt een moreel-kwalificerende te zijn geworden: ‘degene die werkt’, werd: ‘een man met een rein hart’. De woordspeling in Amarilli is onvertaalbaar. Het lijkt echter onwaarschijnlijk dat de uitheemse, ongebruikelijke naam die Rodenburgh de vrouwelijke hoofdfiguur van zijn spel toebedeelt - Orania -, indifferent zou zijn. Men zou kunnen denken aan een zinspeling op Urania, de benaming van Afrodite als belichaming van de zuiver geestelijke liefde; een allusie op Urania als ‘de hemelse’ lijkt mij evenmin uitgesloten; het is ook mogelijk dat Rodenburgh wil doen herinneren aan Oriana, de geliefde uit de *Amadis de Gaula* (1508); en tenslotte zou op Oranje, het ‘vorsten’ huis der Batavieren, gezinspeeld kunnen zijn.

Behalve de vier zojuist besproken namen zijn er in de PF nog enkele andere die een zinspeling bevatten, zonder dat Guarini daarop heeft geattendeerd. Hiertoe behoren Silvio, Montano, Lupino - misschien ook Dorinda en Corisca. Ook zonder toelichting van Guarini is duidelijk dat de naam Silvio verband houdt met de *silvae*, de bossen waarin de drager ervan bij voorkeur leeft. Tevens herinnert zijn naam aan de vrouwelijke hoofdfiguur uit Tasso's *Aminta*, het voorbeeld van de PF[47]. De naam van Montano verwijst naar de *montes*, de bergen waar 's priesters godin Diana gaarne verblijf houdt[48]. Lupino dankt zijn naam

46 Over deze editie, zie boven, blz. 35-38.

47 Zie boven, blz. 42, noot 11.

48 Cfr. Graves, R., *The Greek Myths*, vol. I (Harmondsworth, 1955), Penguinbooks 1026, blz. 83, waar van Artemis (= Diana) verteld wordt, hoe zij Zeus vroeg om o.a. ‘all the mountains in the world’. Graves verwijst hiervoor naar Callimachus' *Hymne aan Artemis*, 26 vv.

ongetwijfeld aan de huid van de *lupus* (wolf) die zijn kleding uitmaakt, en die hij aan zijn meesteres, Dorinda, leent als zij Silvio wil bespieden[49]. Verder is het niet onmogelijk dat de naam Dorinda in verband staat met δωρέομαι, schenken, en die van Corisca met χόρη, meisje.

Ook in deze groep namen handhaaft Rodenburgh, bij de transpositie in zijn TB, enkele allusies. Silvio 'wordt' Woud-heer, praktisch een vertaling. De naam van zijn priesterfiguur bevat geen zinspeling op de bergen (die zijn er niet in het Batavia van de TB), maar luidt Heereman, met mogelijk een allusie op diens god: zijn Heere. Dorinda blijkt Theodora te heten: godsgeschenk. En Corisca verschijnt als Margriet; een willekeurige meisjesnaam? Of doelde Rodenburgh ironisch op de betekenis daarvan: parel? Slechts bij de Hollandse naam voor Lupino - Mieuwes - moet een allusie uitgesloten worden geacht.

Verder zijn er zowel bij Guarini als bij Rodenburgh enkele (in dit verband) neutrale namen: Linco, Titiro, Dameta en Coridone in de PF[50], Horatius en Adriaen in de TB[51].

Tenslotte treffen we bij beide auteurs namen aan, die een zinspeling kùnnen bevatten, waarvan de functie dan echter niet duidelijk is. Bij Guarini: Nicandro (νίχη, overwinning; ἀνήρ, man) vgl. Zeeg-heer; Carino (*carus*, dierbaar); Uranio (de hemelse). Bij Rodenburgh: Zeegheer (vgl. Nicandro!); Roemert; Eel-hert; Wel-hem; Vrede-ryck en Warnaer (ware nar).

Het kan dus haast niet anders of Rodenburgh heeft de allusieve waarde van de meeste namen bij Guarini doorzien. Zoveel als hem mogelijk was, heeft ook hij allusieve namen gebruikt. Maar hij heeft ervoor gezorgd dat daarin tevens de 'Batavische' realiteit zichtbaar werd. Dat bereikte hij door benamingen te kiezen die tegelijk vormen, zo men wil vervormingen, van Hollandse persoonsnamen zijn: Woudheer = Wouter, Reyn-hert = Reinoud, Warnaer = Warner, Vrederyck = Frederik, Wel-hem = Willem enz. Op deze regel vallen slechts enkele uitzonderingen te signaleren. De beide hoofdfiguren Cypriaen en Orania dragen niet-Nederlandse namen. Ook Horatius heeft een vreemde naam, maar ... in het spel blijkt deze ingevoerde persoon dan

49 Zie boven, blz. 52, noot 31 en 63.

50 Titiro, Dameta en Coridone herinneren natuurlijk wèl aan resp. de oudere herder uit Vergilius' *Ecloga* I, die de bossen 'Amaryllis' leert roepen, en die Tityrus heet; aan de 'pessimus' Damoetas uit de IIIe *Ecloga;* en aan de vergeefs minnende Corydon uit *Ecloga* II. Hier gaat het echter niet om allusies, zoals in de voorgaande gevallen, maar slechts om namen die bij klassiek geschoolde lezers reminiscenties oproepen.

51 Horatius moge geen allusie bevatten in de trant van Heere-man e.a., de naam is toch - mèt die van Orania - opvallend vreemd. Beide trekken de aandacht van de hoorder of lezer. In de tweede hierna volgende alinea vermeld ik het enige argument dat mij ter verklaring van Horatius' v r e e m d e naam plausibel voorkomt. Of er meer - en zo ja, wàt er - achter steekt, is mij niet duidelijk. Zie ook noot 58 hier beneden.

ook géén Batavier! ‘Bode’ is louter een functie-aanduidende benaming van een naamloze figuur (zoals *Messo* in het Italiaans). En Hymeneus heeft als Romeinse godheid uiteraard geen Nederlandse naam.

Conclusie

Wat hier werd opgemerkt met betrekking tot de namen in de TB, voert tot de conclusie dat Rodenburgh bewust het A r c a d i s c h e spel van Guarini tot een B a t a v i s c h stuk heeft omgewerkt. Bovendien heeft hij ernaar gestreefd een allusieve naam toe te delen aan de personages die in de PF ook een dergelijke naam dragen. Soms betreft de allusie de ‘instelling’ van de betreffende persoon (bv. Woud-heer), soms is er geen direct verband met een achtergrond aan te wijzen (bv. Wel-hem).

3. Het tonneel is Graven-Haghe en 't Bosch

Rodenburgh blijkt Guarini's korte toneel-aanduiding *La scena è in Arcadia* n i e t weer te geven met ‘Het Tonneel is in Batavia’, maar met het meer gedetailleerde ‘Het Tonneel is Graven-Haghe en 't Bosch’. Guarini's aanduiding is ruim geformuleerd, maar in de PF blijkt de interpretatie eng: alle scènes spelen zich af op één gedeeltelijk met bomen begroeide ruimte, vanwaar men de ingang van de grot van Venus Ericina zien kan, en in de verte de heuvel met Diana's tempel[52]. Guarini heeft zich in zijn spel gehouden aan de regel van de eenheid van plaats, die in Italië wordt toegepast sinds Castelvetro deze in 1571 geformuleerd had[53]. Hij heeft die regel zelfs in de meest strikte zin toegepast.

Rodenburgh nu wijst in zijn toneelaanduiding twéé onderscheiden plaatsen van handeling aan. En bij nader toezien blijkt dat hij in de scènes die zich op één daarvan afspelen, de bos-scènes, weer onderscheidene plaatsen in dat bos als plaats van handeling heeft uitgekozen. Dusdoende komt Rodenburgh tot dezelfde praktijk als Hooft in zijn drama's vanaf *Geeraerdt van Velsen* (1613), waar deze voor het eerst in Nederland de ruime eenheid van plaats formuleert in de slotzin van zijn *Inhovdt:* ‘Het toonneel is op ende om het Huys te Muyden’. De strikte eenheid van plaats wordt pas veel later in de zeventiende eeuw in praktijk gebracht[54]. Rodenburgh had dus in de eerste jaren van deze eeuw volkomen de vrijheid zijn stuk in dit opzicht vrijer te maken dan de PF blijkt te zijn: hij schond er in de Nederlandse letteren

52 Zie boven, blz. 41.

53 Hamel, A.G. van, *Zeventiende-eeuwsche opvattingen en theorieën over litteratuur in Nederland* ('s-Gravenhage, 1918), blz. 131 e.v. Zie ook Smit, W.A.P., *Van Pascha tot Noah* I, Zwolle, 1956, blz. 66-67.

54 Door Vondel voor het eerst in *Salmoneus* van 1657. Zie Smit, W.A.P., *Van Pascha tot Noah* II, Zwolle, 1959, blz. 193, en ook 300-301.

toen nog geen enkele regel mee. Maar waaròm nam hij die vrijheid nu zijn voorbeeld de strikte regel volgde? Bij een ‘normale’ transpositie van de PF zou er in de TB ‘vanzelf’ één plaats van handeling tevoorschijn zijn gekomen. Ik meen dat Rodenburgh omwille van de plausibiliteit van de localisatie in het Haagse Bos zich de vrijheid heeft vergund, die hem ten dienste stond en die vanaf 1613 - door Hooft - als het ware gesanctioneerd was. Hij stelde er prijs op, de PF zo geloofwaardig mogelijk te verplaatsen naar Den Haag en omgeving, door een nauwkeurige, plausibele situering op bekende plaatsen in 's-Gravenhage en het bos. Had hij willen volstaan met een vage localisering in het Haagse bos, dan was hij ongewild en onbewust de inaugurator in Nederland van de strikte eenheid van plaats geworden. Zijn wens (terwille van Anna?) precies te localiseren, is er de oorzaak van dat hij in feite (in manuscriptvorm) de eerste in de Nederlandse letteren is geworden die de beperkte eenheid van plaats gerealiseerd en onder woorden gebracht heeft. Bij het ter perse leggen van de TB in 1617 hoefde er in dit opzicht niets aan het spel te worden gewijzigd; wel werd daardoor de schijn gewekt dat Rodenburgh in navolging van Hooft de beperkte eenheid van plaats in praktijk had gebracht.

IV. Vergelijking van de TB met de PF

1. Inleiding

Nadat we aldus kennis genomen hebben van wat in de TB-uitgave voorafgaat aan de eigenlijke speltekst, dient nu deze laatste onderzocht te worden. In het kader van mijn studie gaat het erom de TB te leren kennen als ‘naboots’ van de PF. Vandaar dat ik begin met de teksten van beide spelen te vergelijken.

Vooraf dienen evenwel enige opmerkingen te worden gemaakt.

a. Aangezien de PF in talloze edities bestaat, moet ik vermelden op welke editie (= redactie) ik mijn vergelijking baseer; de lezer kan dan desgewenst deze editie opslaan. De meest recente uitgave van de PF is die van Luigi Fassò in *Opere di Battista Guarini*, deel 46 van de reeks *Classici Italiani*[55]. Van deze editie heb ik gebruik gemaakt. De tekst die zij geeft, is gebaseerd op de - door Guarini goedgekeurde - definitieve redactie uit de editie-1602 van de uit-

55 De enige later her-verschenen, op deze editie gebaseerde, PF-tekst maakt deel uit van het door dezelfde L. Fassò verzorgde deel 39 van de serie *La Letteratura Italiana Storia e Testi*, dat als titel voert *Teatro del Seicento*. Milano etc., (1956). Daarin vindt men ook *Aminta*, *Filli di Sciro*, e.a. In de door mij gebruikte PF-editie in *Opere di Battista Guarini* maakt het pastorale drama het hoofdbestanddeel uit. Daarna vindt men er nog Guarini's commedia *La Idropica* en een afdeling *Rime scelti* in afgedrukt.

gever Ciotti in Venetië[56]. Fassò's boek vertoont maar zeer weinig drukfouten[57]. De editeur heeft echter, jammer genoeg, nagelaten de versregels te nummeren. Verschillende andere uitgaven van de PF vertonen wèl een versnummering. Om het terugvinden van een bepaalde passage in zulk een vers-tellende editie te vergemakkelijken, geef ik bij elk citaat uit Fassò's boek behalve de bladzijde ook de door mij aangebrachte versregelnummers op, alsmede bedrijf en scène waaraan de geciteerde verzen zijn ontleend. Mijn nummering begint bij elke scène weer bij één. De gebruiker van Fassò's boek behoeft dus slechts de aangegeven bladzijde op te slaan, om na weinig zoeken de verzen waar het om gaat, te vinden; de gebruiker van een andere (vers-tellende) editie kan de bewuste passus via de versnummers vrij gemakkelijk terugvinden: hij behoeft dan slechts - als het een het-gehele-spel-dóórtellende editie betreft - het nummer van de laatste regel van de voorafgaande scène te vermeerderen met mijn nummer van de regel die hij wil vinden, om het versnummer in de eigen editie te verkrijgen.

b. De uitgave van de TB stelt ons voor soortgelijke moeilijkheden. De bladzijden van het boek zijn niet gepagineerd en uiteraard ontbreekt een nummering van de versregels; het gaat hier immers niet om een moderne studie-uitgave. Ik heb ter localisering van mijn citaten de bladzijden v a n d e s p e l-t e k s t (dus *niet* die van het voorwerk, de 'Inhoudt', en de 'Persoonagien' plus toneelaanduiding) genummerd. Ik laat dus de eerste scène van het eerste bedrijf op blz. 1 beginnen; de slotregels van het stuk vindt men dan op blz. 102. De lezer van mijn boek zal dus, als hij een citaat bij Rodenburgh wil naslaan, de moeite moeten nemen de bladzijden van de TB op dezelfde wijze te nummeren of te tellen. Bij elk citaat vermeld ik achtereenvolgens het nummer van het bedrijf, van de scène, en van de bladzijde. Bij het opzoeken van het citaat zal men de aangegeven bladzijde in haar geheel moeten doornemen: het leek mij weinig zinvol nog een versregel-nummering per scène of per bladzijde aan te brengen, omdat de lezer dan toch weer zou moeten gaan tellen.

c. Over de opzet van de vergelijking der twee teksten het volgende.

56 Vanzelfsprekend kan de Ciotti-editie niet Rodenburgh's *Vorlage* zijn geweest, toen hij in 1600-1601 aan zijn TB werkte. Aangezien zijn spel geen vertaling maar een bewerking is, en de verschillen tussen de onderscheiden PF-edities, voor zover ik heb kunnen nagaan, zeer gering in omvang en quantiteit zijn (zie hierboven, blz. 36-38), leek het weinig zinvol - indien al mogelijk! - die *Vorlage* te achterhalen. Ik heb mij daarom gebaseerd op de editie van Fassò die gemakkelijk bereikbaar is en uitgaat van de door Guarini goedgekeurde definitieve tekst.

57 Ik noteerde er in de tekst van het spel maar drie, waarvan één de ernstige is, die ik ter sprake heb gebracht op blz. 37-38 hierboven. De twee andere zijn onbelangrijk. In de noten vond ik er maar één, evenmin van veel belang.

Al bij de eerste oogopslag ziet een lezer van de TB, die de PF kent, dat er enkele formele verschillen tussen beide spelen bestaan. Zo mist Rodenburgh's spel een Proloog en heeft het geen ‘koren’ of ‘reien’ tussen de bedrijven. Ook het aantal bedrijven is in beide stukken niet gelijk. Deze vormverschillen en de implicaties ervan komen allereerst aan de orde (§ 2).
Vervolgens ga ik in § 3 over tot een gedetailleerde vergelijking van de Eerste Bedrijven uit beide spelen. Ik ben van mening dat deze vergelijking voldoende duidelijk maakt op welke wijze Rodenburgh bij het schrijven van de gehele TB te werk is gegaan, en wat de resultaten van zijn bewerking van Guarini's drama zijn.
Na een conclusie met betrekking tot ‘het Eerste Bedrijf van de TB vergeleken met PF I’, bespreek ik in een volgende paragraaf (§ 4) de resultaten van een ‘verder onderzoek van de TB’. Daarin komen een aantal belangrijke punten ter sprake waarmee wij in de bedrijven nà TB I nog worden geconfronteerd, met name de gevolgen van het elimineren en toevoegen van personages en scènes.

Ter afsluiting van dit vergelijkende caput stel ik in § 5 nog enkele detailkwesties aan de orde.

2. Formele verschillen

De PF telt, zoals men weet, vijf bedrijven; de TB heeft er zeven. Uit onderstaande tabel 1 valt nader af te lezen hoe elk der beide stukken is opgebouwd, en tevens welke scènes er wederzijds met elkaar corresponderen.

Bij deze tabel moet ik volledigheidshalve nog enkele opmerkingen plaatsen.

1. Slechts in enkele gevallen - eenmaal in het eerste, tweemaal in het zesde en tweemaal in het zevende bedrijf - noemt Rodenburgh in het scène-kopje waarin hij normaliter slechts de n i e u w e sprekende personen vermeldt, ook zwijgende personages die zich op het toneel bevinden[58]. Een scène wordt geacht te beginnen, als er een andere

58 Men vindt de bedoelde scène-kopjes waaruit ik tussen haakjes de namen der zwijgende personages vermeld, op de bladzijden 5 (Reynaert, *lees* Reynhert), 78 (Orania, Heerman [sic], Eelhert, ‘met vier of vijf dienaers van Dianas tempel’), nogmaals 78 (Heereman, Eelhert, ‘meer ander dienaers vande Tempel van Diana’), 89 (‘sommighe Dienaers vanden Tempel van Diana’, Eelhert) en 101 (Roemert, Reyn-hert, Adriaen, Gedeon, Wel-hem, Woud-heer, Theodora).
De zojuist vermelde *Gedeon* treft men nergens elders - ook niet in de lijst van ‘Persoonagien’ - in het stuk van Rodenburgh aan. In deze slotscène komen alle belangrijke personages uit het stuk op het toneel. Slechts Margriet, die zojuist afscheid genomen en beterschap beloofd heeft, Warnaer, die al sinds lang uit het gezichtsveld van de toeschouwers verdwenen is, en de twee ‘technische’ personages Mieuwes en de Bode, ontbreken. Alsmede Horatius. Diens afwezigheid valt te sterker op, nu Adriaen, zijn boezembriend maar in het spel van minder belang dan hij, wèl aanwezig is. Zijn plaats in de rij wordt, naar het lijkt, ingenomen door Gedeon. Het kan dan ook bijna niet anders of Gedeon is een en dezelfde figuur als Horatius. De meest plausibele verklaring voor dit verschijnsel lijkt mij dat Rodenburgh aanvankelijk de oude minnaar de naam Gedeon had gegeven. Toen zijn stuk zou worden uitgegeven, wijzigde hij in V, 3 en V, 4 diens naam (om beter te doen uitkomen dat hij geen Batavier was?) in Horatius. Maar hij vergat dat hij deze Gedeon in VII, 7 als zwijgende getuige op het toneel had geplaatst. Daar bleef dan ook, in de scène-kop, de oude naam staan.

Tabel 1

Bedrijf	TB scène	aantal versregels	Atto	PF scena	aantal versregels
-	-	-	Prologo	-	154
I	1	210	I	1	271
	2	72		-	-
	3	200		2	274
	4	114		3	144
	5	144		4	239
	6	62		5	144
-	-	-	*Coro*	-	82
II	1	182	II	1	336
	2	98		-	-
	3	5½		2 }	176 + 49
	4	146½		3 }	176 + 49
	5	22		4	38
	6	158[59]		5	240
	7	110		6	168
-		-	*Coro*	-	60
III	1	34	III	1	66
	2	288		2,3	123 + 315
IV	1	270		4,5	50 + 258
	2	190		6	316
	3	108		7,8	29 + 126
	-	-		9	58
-		-	*Coro*	-	71
	-	-	IV	1	48
V	1	114		2	214

59 Ik neem in deze scène na de eerste 36 verzen door Orania gesproken, dus geen nieuw scène-begin aan als Margriet het woord neemt. Rodenburgh heeft hier klaarblijkelijk geen nieuwe scène bedoeld: er is typografisch geen nieuw begin aangeduid. Margriet is sinds de vorige scène op het toneel gebleven, zij het onzichtbaar voor Orania tijdens de monoloog die deze uitspreekt.

	2	130		-	-
	3	122		3	249
	4	14		4	43
	5	44		-	-
	6	138		5	246
	7	46		-	-
	-	-		6	78
	-	-		7	88
	8	52		-	-
	9	89½		8	173
	10	192½		9	256
-		-	*Coro*	-	68
VI	1	44	V	1	195
	2	26½		-	-
	3	208½		-	-
	4	211		-	-
VII	1	13 }		2	177
	2	59 }		2	177
	-	-		3	82
	3	230		4,5	151 + 231
	4	116		6	276
	5	54		7	115
	6	110		8,9	133 + 119
	7	48		10	35
	8	6		-	-
-		-	*Coro*	-	11

dan de (één, twee of drie) sprekende perso(o)n(-en) uit de voorgaande scène zich in het gesprek mengt, of als een nieuwe monodan wel dialoog aanvangt. Op deze regel komen maar twéé uitzonderingen voor (blz. 69 en 85).

2. Op blz. 11 wordt het begin van wat volgens mijn telling I, 4 heet, niet alleen aangeduid met 'Margriet', de enige sprekende persoon van de scène, maar ook met het opschrift 'Derde bedrijf', zonder dat daaraan een 'tweede bedrijf' is voorafgegaan. Op blz. 35 wordt het 'derde bedrijf' nogmaals aangekondigd, maar nu in aansluiting op het voorafgaande Tweede Bedrijf. 'Derde Bedrijf' correspondeert hier bovendien met Guarini's *Atto Terzo*. Ongetwijfeld is er op blz. 11 sprake van een vergissing: *Scena terza* werd vertaald met Derde *bedrijf* in plaats van Derde *scène*.
   Wat leert de tabel ons nu?

A. Allereerst is in één oogopslag duidelijk welke scènes Rodenburgh heeft geëlimineerd. Op het verdwijnen van die scènes (PF III, 9, PF IV, 1, PF IV, 6 en 7, en PF V, 3) kom ik later terug[60].

Ook ziet men dadelijk welke scènes uit Rodenburgh's eigen koker stammen: TB I, 2, TB II, 2, TB V, 2, TB V, 5, TB V, 7 en 8, TB VI, 2, 3 en 4, TB VII, 8. Ook deze scènes komen later aan de orde[61].

B. Bovendien vallen in de TB op:

1. de wijziging in het aantal bedrijven;
2. de omissie van de *Cori;*
3. het weglaten van de *Prologo*.

Deze drie aspecten, die minder rechtstreeks met de inhoud van het spel te maken hebben dan de toevoeging en eliminatie van scènes, ga ik nu in de gegeven volgorde behandelen.

60 Zie beneden, blz. 198-199.
61 Zie beneden, blz. 200-204.

Ad 1. *De wijziging in het aantal bedrijven*

De PF telt 5 bedrijven, de TB daarentegen 7. Toen Rodenburgh de ‘meesten hoop des reghelkens’ schreef, in 1600-1601, bestond er in het Nederlandse taalgebied nog geen dwingende traditie met betrekking tot het aantal bedrijven waaruit een drama moest bestaan. Blijkbaar voelde Rodenburgh zich daarom niet gebonden aan het voorbeeld van Guarini die zich voor dit formele aspect van zijn nieuwe dramatische vorm geconformeerd had aan de traditie volgens het ‘voorschrift’ van Horatius[62].

Hoe zijn de 7 bedrijven van de TB tot stand gekomen? De tabel laat zien dat Guarini's derde bedrijf in de TB verdeeld wordt over de bedrijven III en IV. Waarom legt Rodenburgh een scheiding tussen PF III, 3 en PF III, 4? Juist deze scènes zijn onderling sterk verbonden door de continuïteit in de personages[63]. Amarilli blijft na III, 3 op het toneel achter en spreekt in III, 4 dóór tot de juist verdwenen Mirtillo. Die continuïteit versterkt het contrast tussen de beide scènes: in 3 hoort men Amarilli spreken over haar ‘afkeer’ van Mirtillo, in 4 over haar liefde voor hem. Het is niet goed voorstelbaar dat Rodenburgh hier opzettelijk een overgang in bedrijven zou hebben aangebracht. Juist de (ook gespéélde) continuïteit der scènes geeft een sterker reliëf aan het contrast en aan de openbaring door ‘Amarilli’ van haar liefde voor ‘Mirtillo’, dan de plaatsing van de contrast-scène aan het begin van een nieuw bedrijf. Het lijkt mij dan ook niet uitgesloten dat er iets anders aan de hand is. TB IV begint met de 4e scène van PF III. Op blz. 11 werd het equivalent van Guarini's 3e scène van de PF abusievelijk aangeduid als ‘Derde bedrijf’ (= TB I, 4 volgens mijn telling)[64]. Het lijkt mij zeer goed mogelijk dat op blz. 42 van de TB een soortgelijke vergissing heeft plaats gevonden. Bij Guarini staat boven Amarilli's monoloog *Scena quarta*. Heeft Rodenburgh dit uit onachtzaamheid met ‘Vierde Bedrijf’ vertaald? Hoogstwaarschijnlijk is de vergissing van blz. 11 die van de zetter: in het vervolg blijven consequenties daarvan uit. Op blz. 42 echter zou het om een vergissing van Rodenburgh moeten gaan, die hij bij het verderwerken aan zijn tekst niet heeft opgemerkt, of onbelangrijk heeft gevonden. Vandaar dat hij

62 Horatius, *De Arte Poetica*, vs. 189-190: ‘Neve minor neu sit quinto productior actu//fabula quae posci volt et spectata reponi’; in Vondels vertaling (Vondel, WB 7, blz. 362, r. 166-168). ‘Een spel, dat aengenaem zal zijn, en dickwils gespeelt worden, zij korter nochte langer dan vijf bedrijven’. Sommige handschriften van Horatius' geciteerde werk lezen in plaats van *spectata* de vorm *spectanda*. Deze lezing wordt in de door mij gebruikte Horatius-editie (Horace, *Satires*, *Epistles and Ars Poetica*. With an English translation by H. Rushton Fairclough. London etc., 1955, in de Loeb Classical Library) in noot 1 op blz. 466 gekarakteriseerd als ‘perhaps an early error’.

63 Zie boven, blz. 56-58.

64 Zie boven blz. 155.

'doortelde' en bij de eerste scène van Guarini's volgende bedrijf (PF IV, 2; de eerste scène van IV kwam te vervallen), overging op TB V, 1. Verder werkend kwam hij zo tot 7 bedrijven. Dat was echter geen bezwaar; het aantal was niet voorgeschreven, en het maakte dus geen wezenlijk verschil of zijn stuk 5 bedrijven telde dan wel meer. De veronderstelde vergissing van Rodenburgh verklaart intussen slechts de vermeerdering van het aantal bedrijven met één. Maar ook PF V blijkt in de TB te zijn gesplitst, ditmaal niet per vergissing, maar met opzet. Klaarblijkelijk heeft Rodenburgh de behoefte gevoeld zijn equivalent van Guarini's laatste acte over twee bedrijven te verdelen. De oorzaak lijkt mij gelegen in de dreiging van een te grote lengte. Die dreiging kon ontstaan ten gevolge van het inlassen van een drietal eigen scènes tussen de equivalenten van PF V, 1 en 2. Had Rodenburgh niet gesplitst, dan zou er een bedrijf zijn ontstaan van 1126 alexandrijnen, dat het reeds lange vijfde bedrijf nog aanzienlijk in lengte zou hebben overtroffen. Op zichzelf had dit geen bezwaar behoeven te zijn. Ook PF V is veruit de langste van Guarini's bedrijven. Uit de geëffectueerde splitsing blijkt mijns inziens dan ook eens te meer de vrijheid van handelen die Rodenburgh zich in de vroege jaren van de zeventiende eeuw ten aanzien van het aantal bedrijven kon veroorloven. Dat de TB in 1617 nog steeds deze 7 bedrijven blijkt te hebben, is minder gewoon dan dat het stuk in 1600-1601 in 7 bedrijven ontstond. In het tweede decennium van de Gouden Eeuw was immers de traditie van drama's met 5 bedrijven groeiende[65]. Het lijkt mij verantwoord uit een en ander op te maken dat Rodenburgh in 1617 niet de moeite heeft genomen zijn TB in die groeiende traditie in te passen, hoe gemakkelijk dit ook had kunnen gebeuren: zijn voorbeeld bezat immers het 'vereiste' aantal bedrijven, en hij had dat 'op de voet' gevolgd. De meest eenvoudige verklaring lijkt mij dat Rodenburgh de kwestie van het aantal bedrijven van te geringe importantie heeft geacht om er zich druk over te maken[66].

Ad 2. *De omissie van de Cori*

Rodenburgh blijkt niet van mening dat de *Cori*, zoals Guarini die schrijft - dat zijn 'Chooren' in de betekenis die de jonge Hooft eraan

65 Cfr. Smit, W.A.P., *Het Nederlandse Renaissance-toneel als probleem en taak voor de literatuur-historie*. Amsterdam, 1964 (Ned. K. Ned. Ak. van Wet. afd. Letterk. Nwe. R. Dl. 27, no. 4) blz. 201-206 (= separaat blz. 35-40). Thans ook in Smit, W.A.P., *Twaalf Studies*. Zwolle, 1968. In het vervolg verwijs ik naar deze studie met: Smit, *Nederlands Renaissance-toneel* (met de blz. nummering van de separaatdruk uit 1964).

66 Van die 'onverschilligheid' met betrekking tot de groeiende traditie van het aantal der bedrijven getuigt ook de publicatie in 1618 van *Rodomont en Isabella* in 6 bedrijven (zie Smit, *Nederlands Renaissance-toneel*, blz. 39).

hechtte (dus geen 'Reyen')[67] - een essentieel onderdeel vormen van de tragicomedie. Hij vertaalt of bewerkt tenminste geen enkele van deze pronkstukken uit Guarini's spel. Evenmin vervangt hij ze door wat Hooft in zijn *Granida* 'Reyen' noemde.

Ad 3. *Het weglaten van de Prologo*

Tenslotte vindt Rodenburgh blijkbaar ook niet dat een tragicomedie een Proloog behoort te hebben. Guarini had zijn *tragicomedia* welbewust een *Prologo* meegegeven[68]; de nieuwe dramavorm moest zowel iets van de tragedie als van de comedie hebben. De vijf bedrijven en de *Cori* verzekerden een formele overeenkomst met de tragedie, de *Prologo* moest dit doen met de comedie. Intussen is de proloog van de PF zozeer een gelegenheidsstuk voor één bepaalde opvoering[69] dat Rodenburgh er niets mee had kunnen beginnen en het bij handhaving van een equivalent door een geheel eigen werkstuk zou hebben moeten vervangen. Het weglaten van een proloog in de TB lijkt meer op die praktische moeilijkheid gebaseerd, dan theoretisch gefundeerd.

Conclusie

Uit de behandeling van de drie gesignaleerde formele verschilpunten tussen PF en TB is duidelijk geworden, dat Rodenburgh - met Guarini's *tragicomedia pastorale*, het prototype van een nieuwe dramatische vorm, als voorbeeld! - een *Treur-bly-eynde-spel* schrijft dat de kenmerkende eigenschappen van het nieuwe Italiaanse subgenre der dramatiek *mist*. De vorm van zijn TB kan men moeilijk anders dan 'vrij' noemen. Van een theoretische preoccupatie met de vorm zoals bij Guarini, is bij hem geen sprake. De Nederlander heeft de PF niet bewerkt, omdat dit spel gezaghebbend voor de tragicomische tak der dramatiek werd geacht. Wat hij met de TB moge hebben beoogd, in elk geval *niet* er een Nederlandse Guarini door te worden: hij presenteerde zijn spel geenszins als een voorbeeldig specimen van een soort, gelijk de PF dat onder de handen van Guarini was geworden.

3. Het eerste bedrijf van de TB naast PF I

Ik ga nu scène voor scène van TB I vergelijken met de overeenkomstige scènes uit de PF. Ik hoop aldus voldoende gegevens te verzamelen voor

67 Voor het onderscheid Choor-Rey bij de jonge Hooft zie men Smit, W.A.P., *Van Pascha tot Noah* I, Zwolle, 1956, blz. 53-56.

68 Zie boven, blz. 39-40, en noten 5 en 7 bij de samenvattingen van de Proloog van de PF. Vgl. ook PF ed. Fassò, blz. 274, noot 1 bij de aldaar en op de volgende bladzijden afgedrukte *Prologo* van Marino voor een opvoering van de PF te Nola in 1599.

69 Zie boven, blz. 40.

een karakteristiek van TB I als ‘naboots’ van PF I. Gecombineerd met de resultaten van een verder onderzoek van de TB in zijn verhouding tot de PF, zullen deze gegevens ons doen zien in hoeverre Rodenburgh's spel de PF in de Nederlandse Letteren heeft geïntroduceerd.

Prolegomena

De lectuur van de eerste scène van de TB maakt reeds duidelijk dat Rodenburgh's bewerking van de PF vier facetten vertoont:

1. de TB biedt de lezer-toeschouwer passages die geen equivalent in de PF hebben;
2. Rodenburgh laat soms fragmenten uit de PF vervallen;
3. hij wijzigt vaak enkele details in passages die *grosso modo* overeenkomen met hun voorbeeld in de PF;
4. soms ook vertáált hij versregels van Guarini zonder essentiële wijzigingen aan te brengen.

De eerste drie facetten verdienen nadere beschouwing, omdat zij ons informeren omtrent de aard van de bewerking die de PF bij Rodenburgh ondergaat, het laatste facet geeft ons een indruk van de vertaler Rodenburgh. Aangezien we echter weten dat Rodenburgh zich hier niet tot vertalen heeft beperkt, behoeven we bij zijn vertaalkunde niet lang stil te staan: het wezenlijke van de TB ligt in zijn aard als ‘naboots’ van de PF. Ik ga derhalve niet uitvoerig op het laatstgenoemde facet van de TB in en volsta met enige notities erover. Die wil ik maken naar aanleiding van een tweetal voorbeelden. Een twéétal, want ik meen dat men bij de beoordeling van Rodenburgh's kwaliteiten als vertaler uit het Italiaans, in principe onderscheid moet maken tussen passages die in de PF in *endecasillabi* geschreven zijn, en die welke bestaan uit *settenari*. Eerstgenoemde elfsillabige regels kunnen gemakkelijker nauwkeurig in alexandrijnen worden weergegeven dan de kortere, veelal meer lyrisch gekleurde verzen van zeven lettergrepen. Ik geeft dan ook van beide soorten een voorbeeld met kort commentaar, beginnende met de *endecasillabi*.

(Linco spreekt tot Silvio o.a. de volgende regels waarin hij herinnert aan Hercules' onderwerping aan Omphale)[70]

> [....]
> ma, de la clava noderosa in vece,
> trattare il fuso e la conocchia imbelle?
> Così de le fatiche e degli affanni
> prendea ristoro, e nel bel sen di lei,

70 Naar het bekende verhaal dat men vindt in Ovidius' *Heroides* IX, 54 sqq; zie bijv. Vondel's vertaling, afgedrukt in Vondel, WB 4, blz. 362-367, met name 365-366.

quasi in porto d'Amor, solea ritrarsi,
chè sono i suoi sospir dolci respiri
de le passate noie e quasi acuti
stimoli al cor ne le future imprese.
PF I, 1, 222-229, blz. 49[71].

Rodenburgh schrijft hiervoor:

(Roemert spreekt tot Woud-heer)

[....]
In plaetse van zyn knods gheknobbelt/en seer rouw
Hy handelden 't spin-wiel/en 't rocken gh'lijk een vrouw'.
Voor al zyn arbeyd/pijn/en quel nam hy te loone
Te rusten op de boesem zyns gheliefde schoone.
En dus in liefdens Hof ghenoot na wensch zyn rust
Dan rusten liefd in liefd/en liefde had zyn lust.
Wat was zyn herts ghezucht? na smaek van liefdens vreughden/
En gh'lijk een scherpe spoor 's toecomende gheneughden.
TB I, 1, blz. 5.

Men ziet dat Rodenburgh zich kleine variaties veroorlooft, maar erin slaagt de tekst vrij nauwkeurig te volgen, en de betekenis in essentie volledig weer te geven.

In *settenari* schrijft Guarini o.a.:

(Linco spreekt tot Silvio)

Alfine, ama ogni cosa,
se non tu, Silvio; e sarà Silvio solo
in cielo, in terra, in mare
anima senza amore?
Deh! lascia omai le selve,
folle garzon; lascia le fère, ed ama.
PF I, 1, 192-197, blz. 48[72]

Daarvoor leest men bij Rodenburgh:

(Roemert spreekt tot Woud-heer)

Dus alles watter leeft stelt na de liefd' hun zinnen
Bezonder ghy *Woud-heer*, kan *Woud-heer* niet beminnen?
Zo wel begaefden jeughd'/hebt ghy een reed'lijck hert?

71 'maar [wilde] hanteren in plaats van de knoestige knuppel de spoel en het verachte spinrokken? Zo verschafte hij zich verkwikking voor de vermoeienissen en verdrietigheden, en placht hij zich op haar mooie boezem als in een haven van liefde terug te trekken; want zijn zuchten zijn een zoet herademen na de voorbije [geleden] zwarigheden en als het ware scherpe prikkels in het hart in de toekomstige ondernemingen'.

72 'Kortom, alle dingen minnen, behalve jij, Silvio; en zal Silvio in de hemel, op de aarde, in de zee de enige ziel zijn zonder liefde? Ach, verlaat eindelijk de wouden, dwaze jongen; verlaat de wilde dieren, en bemin'.

Waer and'ren vinden vreughd' vind' ghy alleen daer smert?
Verlaet uw' jaegens lust/ laet u natuure leeren
Dit trotse/wreed ghezind wilt uyt uw'herte keeren.
TB I, 1, blz. 4

Het is duidelijk dat Rodenburgh hier verder van Guarini's tekst afwijkt dan in het eerste voorbeeld. De belangrijkste oorzaak lijkt gelegen in de noodzaak de alexandrijn te vullen. De betekenis van de passus blijkt wel min of meer dezelfde; maar de Nederlander is breedsprakiger, gebruikt stoplappen, en schrijft minder lyrisch.

Aperte onjuistheden vallen in deze twee passages niet aan te wijzen. In het vervolg van dit hoofdstuk zal blijken dat Rodenburgh niet altijd even feilloos werkt. In het algemeen evenwel kan men veilig constateren dat de auteur van de TB in staat is een redelijke vertaling van Guarini's Italiaans te leveren, althans naar de inhoud.

Voor ik overga tot een bespreking van de drie hierboven vermelde ‘bewerkings’-facetten, dient nog één opmerking te worden gemaakt. Naar reeds uit mijn tabel van bedrijven en scènes in de PF en de TB kon blijken, heeft Rodenburgh's stuk in grote lijnen dezelfde intrige als Guarini's spel. De scènes van de PF die in de TB gehandhaafd zijn, verschijnen er in precies dezelfde volgorde; lectuur van afzonderlijke scènes leert dat ook dáárin de volgorde van handelingen, argumenten e.d. gelijk is aan die bij Guarini. In hoeverre de eliminatie van bepaalde scènes, en de toevoeging van andere, invloed heeft op de intrige en het verloop van de handeling, komt in een volgende paragraaf van dit hoofdstuk ter sprake. Voorlopig is het voldoende vast te stellen dat de grote lijn van iedere TB-scène afzonderlijk gelijk is aan die van het voorbeeld in de PF. Dit is van belang voor de werkwijze die ik bij de bespreking van de TB-scènes volg. Per scène beschouwd, blijken de verschillen tussen de TB en de PF immers detail-punten te betreffen. Vergelijking van de algemene gang van zaken in een TB-scène met die van de overeenkomstige scène uit de PF heeft nauwelijks zin. De verschillen komen bij deze werkwijze niet voldoende tot hun recht, en telkens zou weer blijken wat men al weet: *grosso modo* is de TB gelijk aan de PF. Vandaar dat ik direct de detail-verschillen aan de orde stel. Voor de inhoud van de scènes in de PF verwijs ik, voor zover nodig, naar mijn overzicht van Guarini's spel in het eerste deel van deze studie, blz. 39-75.

Terwille van de overzichtelijkheid groepeer ik de details die ik ga bespreken naar de conclusies die eruit getrokken kunnen worden. Opmerkingen die alleen de stilistische kenmerken van de TB betreffen, plaats ik aan het einde van de bespreking van elke scène. Elk van die besprekingen bestaat derhalve uit twee onderdelen: een reeks detailverschillen met de gevolgtrekkingen daaruit, en de bespreking van passages die van belang zijn voor een stilistische karakteristiek van de TB.

A. De eerste scène van TB I

1. *Afwijkingen van de PF-scène*

a. *Schijnvertoon van astronomische kennis*. De eerste zeven verzen van de TB komen uit Rodenburgh's eigen koker. Woud-heer beschrijft er met veel (schijn)vertoon van astronomische kennis het aanbreken van de dag. In Guarini's tekst wordt op de dageraad tijdens welke de eerste scène van de PF zich afspeelt, slechts zijdelings gewezen met een zinspeling op de slaperige ogen van Aurora, die nog half droomt[73]. Het is bekend dat Rodenburgh zich liet voorstaan op zijn kennis van de astronomie, in zijn dagen veelal nog vereenzelvigd met astrologie[74]. Reeds Zuidema heeft op de 'eigenaardige sterrenkunde' in deze regels gewezen[75]. Terwijl de planeet Venus in de gedaante van

> Vrouw' *Hesperus* de ster/bodinn' des naere nacht
> TB I, 1, blz. 1.

weer naar haar 'gewest' trekt, nu zij haar taak heeft volbracht, komt 'Lucifer'

> Ter vaert van 's Hemels top/ ons lichtende hier neder.
> TB I, 1, blz. 1.

Klaarblijkelijk was het voor Rodenburgh geen bezwaar dat er na een avond waarin 'Vrouw' *Hesperus*' is opgetreden, direct een ochtend volgt waarin 'Lucifer' te zien is. Hesperus nu is de benaming van Venus als avondster, die vrij spoedig na de zon, ruimschoots vóór het middernachtelijk uur onder de westelijke horizon verdwijnt. Als Venus avondster is, duurt het tenminste enkele weken of ruim een half jaar, voor zij als ochtendster - in welke hoedanigheid zij Lucifer wordt genoemd - kan verschijnen. Wat Rodenburgh laat geschieden, is astronomisch een onmogelijkheid!

b. *Ver-Haag-sing en depastoralisering*. De zojuist vermelde versregels 1-7 worden gesproken door Woud-heer. Hij wordt, zoals ook het scènekopje duidelijk maakt, vergezeld door Roemert. Het blijkt nu dat zij de enige personages op het toneel zijn; anders dan in de PF spreekt

73 PF I, 1, 21: '[...] la sonnachiosa Aurora' (ed. Fassò, blz. 44): '[...] de slaperige Aurora'.
74 Jonckbloet, W.J.A., *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde* III, 4e druk, herzien en tot den tegenwoordigen tijd bijgewerkt door C. Honigh. Groningen, 1889, blz. 137. Jonckbloet spreekt van 'astronomische' kennis. Blijkens het door hem genoemde gedicht van Rodenburgh: *Eglentiers nieuwe-jaers gift in Liefd' bloeyende op 't jaer 1619* (van eind 1618), moet hier m.i. echter eerder gesproken worden van 'astrologische' kennis. Het gedicht blijkt niet meer te zijn dan een berijmde lijst van efemeriden met astrologische gevolgtrekkingen.
75 Zuidema, W., *Theodore Rodenburgh*. In: TNTL XXI, (1902) blz. 268.

Woud-heer uitsluitend tot Roemert terwijl Silvio meerdere jachtgezellen opwekte tot de jacht op het zwijn van de Erymanthus. In de TB ontbreken zowel de jachtgezellen als de vermelding van het zwijn en van de Arcadische berg. Ook doet Woud-heer niet het voorstel naar de tempel van Diana te gaan om een goed begin te maken met de jacht; hij spreekt slechts in vage bewoordingen over

> [...] aendacht'lik eerst dank gheven d'Hemel heylich/
> TB I, 1, blz. 1

Roemert moet door zijn hoorn te blazen, ieder tot de jacht oproepen aan wie

> [...] *Cinthea* heur aert/dat's jacht-lust heeft bedeelt/
> TB I, 1, blz. 1

Deze Roemert formuleert zijn bezwaren tegen het zijns inziens te vroege uur van de jacht zonder de priesters van de tempel van Diana te noemen. In plaats daarvan spreekt hij over de moeilijkheid dat Woud-heer's jachtgezellen ‘klercken’ zijn[76], van wie Woud-heer weten moet dat ze

> Met daegheraeds beghin in hun pleyt-bondels wercken
> TB I, 1, blz. 1

De aldus op gang gekomen dialoog Woud-heer-Roemert heeft, evenals die tussen Silvio en Linco in de PF, tot doel de toeschouwer (-lezer) in kennis te brengen met een der hoofdfiguren van de intrige. Woud-heer, equivalent van Silvio, blijkt de vertegenwoordiger van een stereotiepe verschijning in de pastorale literatuur: de hartstochtelijke jager, dienaar van Diana en derhalve wars van de liefde. Het opmerkelijke aan deze Woud-heer is echter dat hij géén herder blijkt en zijn ‘verplichte lief/*Orania*’ géén herderin. Ook wekt zij geen liefdesgevoel in hèrdersharten, maar om haar is het dat

> [...] zo meen'ghen *heldt*
> Staech quynich droevich leeft/mits d'herten zijn ghequelt
> Door hun wantrouwe-hoop/met duysent diepe zuchten/
> Ach diepe zuchten/laes/maer zuchten zonder vruchten/
> TB I, 1, blz. 2; mijn cursivering, *P.V.*

76 Zo interpreteer ik de verzen die Rodenburgh aan Roemert in de mond legt nadat Woud-heer deze heeft opgedragen zijn hoorn te blazen: ‘Op dat wy met daeghs-krieck in tijts ter jacht gheraken’, na eerst de hemel te hebben gedankt. Roemert antwoordt: ‘Te dancken d'Hemel/*Woud-heer*, wie zoud' dat niet raen?// Doch uw' jacht is te vroech/weet ghy niet dat dees klercken//Met daegheraeds beghin in hun pleyt-bondels wercken’. Aangezien Woud-heer en Roemert de enige aanwezigen op het toneel zijn, kan ‘dees’ alleen betrekking hebben op degenen die Woud-heer door Roemert's hoorn uit hun ‘luye slapers droom’ wil opschrikken om hem te komen volgen.

‘zonder vruchten’, omdat zij nu eenmaal door ‘Gods voorzicht’ bestemd is Woud-heer's ‘ghedeeldt’ te zijn.

Het vermoeden dat titelblad en ‘Inhoudt’ van de TB reeds bij de lezer hebben gewekt, blijkt hier van meet af aan te worden bevestigd: Rodenburgh heeft naar het ‘uiterlijk’ de TB gemaakt tot een gedepastoraliseerde PF. Naar het ‘uiterlijk’: geen der personages die aan het woord zijn of vermeld worden, is herder of herderin; de plaats waar het spel zich afspeelt, is niet Arcadië. Maar de figuur Woud-heer (= Silvio) blijft in wezen ‘pastoraal’, afkomstig uit de pastorale traditie en als zodanig herkenbaar.

De plaats waar de handeling zich afspeelt, blijkt niet alleen geen Arcadisch bos, maar tot in de details toe, het *Haagse* bos. Al op de eerste bladzijde spreekt Woud-heer over

> [...] 't Haegsche lommer-bosch/ [...] 't dicht beboomde veldt/
> TB I, 1, blz. 1.

De ver-Haag-sing die hier valt te constateren, en de gesignaleerde depastoralisering hangen ongetwijfeld met elkaar samen. Om in het vervolg herhalingen te voorkomen, lijkt het mij het beste reeds hier vast te stellen dat de hele TB door, het toneel van de handeling zorgvuldig verplaatst blijkt naar ‘Graven-Haghe en 't Bosch’. Dit blijkt even zorgvuldig gebeurd als het wegwerken van elke reminiscentie aan herders. Het wóórd ‘herder’ komt in de hele TB zelfs niet voor - ‘herderin’ maar éénmaal[77]. Rodenburgh heeft de TB blijkbaar bewust geschreven als een *Treur-bly-eynde-spel* dat niet-pastoraal is, en met nadruk gesitueerd in 's-Gravenhage en het Haagse bos.

Probeert men de reden(en) te achterhalen die Rodenburgh tot deze handelwijze hebben geleid, dan kan men het volgende opmerken. Gaat men er vanuit dat Rodenburgh zijn stuk - om een of andere reden - wilde laten spelen in 's-Gravenhage en het Haagse bos, dan was het met het oog op de waarschijnlijkheid ongewenst, herders ten tonele te voeren. Dat wil zeggen dat de depastoralisering in dienst staat vàn, en de nadruk legt òp de ver-Haag-sing. Veronderstelt men evenwel dat het Rodenburgh primair ging om depastoralisering, dan moet men opmerken dat deze - blijkens wat ik hierboven opmerkte met betrekking tot Woud-heer - niet erg zorgvuldig en wezenlijk heeft plaatsgevonden; bovendien blijft dan de vraag bestaan: waarom

77 Die éne plaats in II, 4: daar mijmert Orania in een monoloog die ver-Haagst is en korter blijkt dan de overeenkomstige monoloog van Amarilli in PF II, 4, over het leven van een ‘Boerinneken’, dat te benijden wezentje. Dan brengt zij ‘De slechte Herderin’ ter sprake (blz. 29). Of hiermee opnieuw het boerinnetje wordt aangeduid dan wel een nieuw personage, een in het Hollandse landschap ook wel te ‘plaatsen’ herderin, is niet helemaal duidelijk.

situeerde hij dit spel in Den Haag en het nabijgelegen bos? De eerste veronderstelling lijkt dan ook bevredigender.

Tegelijkertijd evenwel houdt de depastoralisering naar mijn mening verband met een eigenaardigheid van Rodenburgh's voorbeeld. In de PF is de herders-fictie, de situering van het spel in de herderswereld van Arcadia, in zekere zin weinig essentieel. Dat de Arcadiërs er herders zijn, is volkomen traditioneel bepaald. Hun herderlijke status heeft op hun gedragingen en hun wijze van denken nauwelijks enige aanwijsbare invloed. Hoogstens draagt die status er toe bij, voor de toeschouwerlezer acceptabel te maken, dat de optredende personages vrij zijn van elke triviale beslommering en zich volledig kunnen wijden aan hun liefdesperikelen[78]. Bovendien was het nu eenmaal traditie dat liefdesperikelen in toneelstukken voor hofkringen bestemd, gepresenteerd werden in een pastorale travestie van land en luiden[79]. En tenslotte, Guarini wilde met zijn spel Tasso's *Aminta* - een herdersspel - overtreffen[80].

Voor de TB gold iets dergelijks niet; nergens blijkt dat het stuk bestemd was voor hofkringen; en een pastorale toneeltraditie als die waarin Guarini zich met zijn PF wenste te schikken, bestond in onze letteren niet. Dit alles maakte het voor Rodenburgh mogelijk zijn voorbeeld op een - in wezen niet-essentieel punt - te wijzigen, en van zijn spel een niet-pastorale, Haagse, en aldus ‘reële’ tragicomedie te maken.

c. *Simplificatie*. Rodenburgh blijkt in deze scène Guarini's tekst in geringe mate te besnoeien. Zo verdwijnt een - voor iemand die in de klassieke letteren belezen is - duidelijke reminiscentie aan een versregel van Vergilius. Linco zegt tot Silvio:

> farei la state a l'ombra e'l verno al foco.[81]
> PF I, 1, 45 blz. 44.

In Vergilius' *Ecloga* V vindt men het voorbeeld daarvan (vers 70):

> ante focum, si frigus erit, si messis, in umbra

In de TB heeft Guarini's regel geen equivalent.

Hetzelfde lot van eliminatie ondergaan de teksten die herinneren aan plaatsen bij resp. Plutarchus en Terentius[82].

78 Zie boven, blz. 10 en 21.
79 Zie boven, blz. 19-22.
80 Zie boven, blz. 30-34.
81 ‘zou ik de zomer in de schaduw en de winter bij het vuur doorbrengen’.
82 Dat zijn PF I, 1, 50-53, ed. Fassò, blz. 44: (*Linco:*) *Così certo farei*, *se Silvio fussi/* (*Silvio:*) *Ed io*, *se fussi Linco./Ma*, *perchè Silvio sono,/oprar da Silvio e non da Linco i'voglio*. (‘Zó zou ik zeker doen, als ik Silvio was. - En ik als ik Linco was. Maar omdat ik Silvio ben, wil ik handelen als Silvio en niet als Linco’). Guarini verwijst bij deze verzen naar Plutarchus' anecdote over Alexander de Grote (in: *Vitae*, *Vita Alexandri*, c. 14 in fine); men zie bijv. *Plutarch's Lives*, with an English translation by Bernadotte Perrin, vol. VII, London etc., 1919 (Loeb Classical Library,) blz. 258-259.
En: PF I, 1, 203-204, ed. Fassò blz. 49: (*Linco:*) *Uomo sono*, *e mi pregio/d'esser umano* (‘Een mens ben ik, en ik ben er trots op menselijk te zijn’), waarbij Guarini annoteert: *Così Terenzio nel Macerantesi: Homo sum*, *humani a me nihil alienum puto* [uit Terentius' *Heautontimorumenos* (= Zelf-kweller) I, 1].

Ook elders in de TB blijken klassieke ‘citaten’ in de PF, die daar rijkelijk voorhanden zijn en door Guarini in zijn *Annotazioni* zorgvuldig gereleveerd worden, verdwenen te zijn[83]. Het rechtvaardigt de conclusie dat de TB voor een ander soort publiek bestemd was dan de PF. Of Rodenburgh deze plaatsen bewust schrapte, of hij wéét had van de herkomst en functie van die ‘klassieke’ passages dan wel ze zélf niet herkende, doet in dit verband weinig ter zake. In ieder geval blijkt uit deze vereenvoudiging dat de TB bestemd was voor een minder literatuurkundig publiek dan Guarini bij het schrijven van zijn PF voor ogen had gestaan.

Op de hier geconstateerde simplificatie wijst m.i. ook wat men kan opmerken in de passus over Woud-heer's voorvader Hercules. Legt men de verzen PF I, 1, 210-229 (blz. 49) naast hun equivalent in de TB (blz. 4-5), dan vallen in die bewerking onnauwkeurigheden op die wijzen op een geringe mate van vertrouwdheid met de details uit het leven en de werken van Hercules. Dit is misschien het gevolg van een deficit in de kennis van Rodenburgh, maar mogelijk is ook dat hij weinig aandacht besteedde aan dergelijke details, omdat zijn publiek die toch niet kende.

d. *Nonchalance en ‘couleur locale’*. Vele lezers in de tuin der Nederlandse Letteren kennen de passage uit de PF zoals die in de *Granida* van Hooft is verwerkt, waar het gezang der vogels als liefdesspraak wordt geïnterpreteerd[84]. In het vervolg van die passage bij Guarini figureren ook het loeien van runderen (of ossen)[85] en het brullen van de

83 Enkele voorbeelden: PF I, 4, 5, ed. Fassò blz. 64, regel 5-6, waarbij genoteerd wordt: cfr. *quel volgatissimo Ajo te Aeacida Romanos vincere posse* (spatiëring van mij, *P.V.*); PF I, 4, 86, ed. Fassò blz. 66, regel 19, waarbij vermeld wordt: *Tolto da quell'epigramma antico Trax puer*, *che ha nella chiusa un concetto simile a questo Hoc peperi flammis*, *caetera dixit aquis;* PF II, 1, 174, ed. Fassò, blz. 84, regel 19, waarbij: *Detto a imitazion di Teocrito nel Idilio XII* (etc.); PF II, 3, 33 e.v., ed. Fassò, blz. 96, regel 5 van onder e.v., waarbij Guarini opmerkt: *Tutto questo*, *che dice qui Dorinda*, *è fatto a imitazione di Seneca*, *il quale nell' Ippolito fa dir il medisimo a Fedra*, *sprezzata dal figliastro*, *al quale aveva scoperto il suo nefando e incestuoso furore* (etc.); enz.

84 *Granida*, I, 2, vss. 208-218. Zie beneden, blz. 171.

85 Het Italiaanse *buòi* (plur. van *bue*) kan zowel ‘runderen’ als ‘ossen’ betekenen. Het ligt voor de hand hier het eerste woord te kiezen; waarom Rodenburgh voor het tweede opteert, is niet duidelijk; misschien op grond van de klank? Zie volgende noot.

leeuw als uitingen van liefde. Rodenburgh blijkt beide ‘illustraties’ over te nemen[86]. Kennelijk is het leeuwegebrul voor de Batavieren geen onbekend (literair) geluid! Onze belangstelling gaat echter méér uit naar de verzen die dan volgen. Rodenburgh schrijft:

(Roemert spreekt tot Woud-heer)

> De Raven die steets krocht/de daeg-raeds-kraying haen/
> De kaeckelende hen/het snuyven vande zwaen/
> De klappend' oyevaer/het zoete duyfkens korren/
> Des exters schat'ren/en de buls en beerens knorren/
> Des eendens vroegh ghequaek/en 't koeckoecx roepen luyd/
> En 't paert dat moedigh brinst niet als uyt liefde spruyt.
> TB I, 1, blz. 4

Het zijn verzen van Rodenburgh zèlf; bij Guarini althans vindt men geen equivalent ervan. De passage lijkt geschreven om de in het ‘Haegsche Bosch’ gewenste ‘couleur locale’ aan te brengen. Inderdaad voert Rodenburgh hier een inheemse fauna in, die bovendien de fauna van een geciviliseerd landschap blijkt, met de kip, de haan, het varken en de (Haagse!) ooievaar. Ook de sissende - Rodenburgh zegt merkwaardigerwijs ‘snuyven’ (de): een term die bij de biologen van thans in dit verband onbekend is en het bedoelde geluid niet goed weergeeft - zwaan (de knobbelzwaan: *Cygnus olor*) is een dier dat in Nederland slechts in een cultuurlandschap voorkomt. Maar de verzen mogen dan al bij een geciviliseerd landschap als het Haagse passen, verstechnisch zijn ze beslist niet erg ‘beschaafd’! Deels blijken de dieren zelf, deels de geluiden die ze voortbrengen, voort te spruiten uit liefde; al is het eerste natuurlijk niet zo bedoeld. En niet alleen de beer, het mannelijk varken, maar ook de stier (de bul) blijkt voor de gelegenheid te knorren. Het is duidelijk dat in het geciteerde fragment de auteur niet van nonchalant taalgebruik vrij te pleiten valt.

e. *De-paganisering*. De bekortingen die Rodenburgh in de eerste scène van zijn spel aanbrengt, vinden hun oorzaak niet in de neiging de scène kleiner te maken. Naast bekortingen treffen we immers ook uitbreidingen aan. In hun geheel verschillen de beide eerste scènes dan ook niet veel van elkaar in omvang.

Een van de redenen tot bekorting lijkt mij wat ik hierboven[87] reeds even als zodanig betitelde: de tendens tot depaganisering. Ter verduidelijking haal ik hier allereerst enkele woorden van Linco tot Silvio aan:

86 TB I, 1, blz. 4:
Den os die ronckich loeyd dat zyn niet als liefds duchten
't Leeuws brullen is gheen toorn/maer hertighe liefds zuchten.

87 Zie boven, blz. 144.

[...] e teco, che se' uomo,
o che più tosto esser dovresti, parlo
di cosa umana; e, se di cotal nome
forse ti sdegni, guarda
che nel disumanarti
non divenghi una fèra, anzi che un Dio.
PF I, 1, 204b-209, blz. 49[88].

Deze verzen worden geëlimineerd, en vervangen door de volgende woorden van Roemert tot Woud-heer:

[...] maer lacy/ik en ken
De menschelijcke reen in u noch niet bevinden/
Want noyt ick mensche vond die 't lieven niet beminden.
TB I, 1, blz. 4.

Het lijkt mij niet voor bestrijding vatbaar dat Rodenburgh hier minder extreem formuleert dan Guarini. De auteur van de TB vermijdt de vermelding van verdierlijking of vergoddelijking - vooral het laatste! - in verband met een mens. Slechts onder heidenen kan de deïficatie van een mens ter sprake worden gebracht!

Ook de eliminatie van termen als *gli Dei* en *i sommi Dei*, in plaats waarvan gesproken wordt over de ‘voorzicht Gods’ en ‘d'Hemel’, lijkt mij een uitvloeisel van de tendens tot depaganiseren.

2. *Opmerkingen van stilistische aard*

a. *Annominatio*. Het publiek dat Rodenburgh bij het schrijven van zijn TB op het oog had, mocht dan eenvoudiger zijn dan dat ‘van’ Guarini, het werd blijkbaar toch in staat geacht te genieten van bepaalde stijlfiguren. Dat blijkt als we de tweede ‘eigen’ passage[89] van Rodenburgh nader beschouwen. Ze biedt stilistische fijnproevers een prachtig staal van *annominatio* (= paranomasia, paronumia, parèchèsis), een geliefde stijlfiguur in het laat-antieke, het latijns-middeleeuwse en het Spaanse maniërisme[90]. *Annominatio* is het verschijnsel dat dicht bij elkaar woorden gebruikt worden die in klank veel op elkaar gelijken zonder dat hun betekenis verwant behoeft te zijn, al wordt dit niet uitgesloten. Men kan het verschijnsel constateren zowel waar

88 ‘en met jou, die mens bent, of veeleer die het zou moeten zijn, spreek ik over iets menselijks; en, als je over zo'n benaming misschien verontwaardigd wordt, zie erop toe dat je in het ontmenselijken van jezelf geen wild dier wordt, in plaats van een God’.

89 De eerste eigen passage van Rodenburgh wordt gevormd door de verzen 1 t/m 7, die ik hierboven, op blz. 162 behandeld heb.

90 Curtius, E.R., *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern enz., 1967[6], Kap. 15, Manierismus, par. 2-3, blz. 282-284; Ellrodt, R., *L'Inspiration personelle et l'esprit du temps chez les Poètes métaphysiques Anglais*. Sec. partie. *Les Origines sociales*, Paris, 1959, blz. 373.

(bijna-) homofone niet-synonieme woorden bij elkaar geplaatst zijn, als waar achter elkaar woordvormen worden gebruikt die van een en dezelfde grondvorm stammen[91]. Het bedoelde specimen van *annominatio* bij Rodenburgh is het volgende:

Woud-heer
Raedt ghy my 't minnen aen 't gheen ik oyt heb ghehaet?
Myn *wille wil* dat niet/en zoot myn *wil* mocht *willen*
Ik zou die dolle *wil* door volle reden stillen.
'k Jaeg liever 't *wilde wilt*/en volgh het haese spoor.

Roemert
Waer in dat Woud-heer laes/zyn jeughdens tijd verloor.
In 't *wilt* jaecht ghy na 't *wilt*/en *wild'* het *wilt* zo vanghen/
En 't *wilt* is in uw' hand/ghy gheeft het *wilt* verlanghen[92].

Woud-heer
Hoe? is het *wilde wilt* my zo na nu ter tijdt?
TB I, 1, blz. 2; mijn cursivering, *P.V.*

Op dezelfde (tweede) bladzijde van de TB vinden we nog een tweede geval van *annominatio*, minder virtuoos toegepast dan de eerste keer, maar nu in het voetspoor van Guarini:

(Linco spreekt tot Silvio)

[...] una dea, [...]
per cui non è sì degno
pastor oggi tra noi che *non sospiri*
e *non sospiri* in vano,
PF I, 1, 69-74, blz. 45[93]

Rodenburgh schrijft hiervoor:

(Roemert richt zich tot Woud-heer)

[...] nymph/om wien zo meen'ghen heldt
Staech quynich droevich leeft/mits d'herten zijn ghequelt
Door hun wantrouwe-hoop/met duysent *diepe zuchten*/
Ach diepe *zuchten*/laes/maer *zuchten* zonder vruchten/
TB I, 1, blz. 2; hier en in het voorbeeld mijn cursivering, *P.V.*

Iets verderop in deze scène vinden wij zelfs nog een derde toepassing; ook ditmaal naar Guarini's voorbeeld, namelijk een versterking van diens zwakkere *annominatio*-passus in viervoud:

Silvio
[...]

91 Cfr. o.a. Kayser, W., *Das Sprachliche Kunstwerk*, Bern enz., 1968[13], blz. 110.
92 *verlanghen* dient hier waarschijnlijk geïnterpreteerd te worden als *uitstel*. De betekenis van de passus wordt dan ongeveer: Door zo in het wilde weg achter het wild aan te jagen, en het aldus te willen vangen, terwijl het vlak bij U is, grijpbaar, geeft gij het wild uitstel (van gevangen te worden). - Ook hier bood Dr. F.L. Zwaan mij vriendelijk zijn deskundige hulp.
93 '[...] een godin, [...] naar wie geen van onze herders, hoe waardig hij ook is, niet verlangt, en niet tevergeefs verlangt'.

ch'ella sia nel mio cor, [...] me ne pregio,
poi che solo con questa ho *vinto* Amore
fèra di lei maggiore.

Linco
E come *vinto* l'hai
se *nol provasti* mai?

Silvio
Nol provando l'ho *vinto*.

Linco
Oh! *s'una* sola
volta il *provassi*, o Silvio,
se sapessi *una volta*
qual è grazia e ventura
l'esser *amato*, il possedere *amando*
un *riamante* core,
[...]
PF I, 1, 85-95, blz. 45-46;[94] mijn cursiveringen, *P.V.*

Rodenburgh schrijft namelijk:

Roemert
Hoe kan de *liefds verwin* by u doch zyn gheraekt
Zo ghy de *liefde* noyt door *lie ven* [sic] hebt ghesmaeckt?//

Woud-heer
Nochtans heb ik de *liefd* gans zonder *liefd verwonnen*.

Roemert
Dat ghy de *liefdens vreughd* eens had beproeven konnen
Dat ghy de rechte *smaek* van *lieve liefd* eens vint/
Wat *lieve vreugd* het is oprecht te zijn bemint/
Als *liefde* is geloont met reyne weer-*liefds* zoetheyd/
[...]
TB I, 1, blz. 2-3; mijn cursivering, *P.V.*

b. *Het poëtisch tekort van de TB*. Te dezer plaatse kan naar mijn mening het best een tweede opmerking worden geplaatst. Ze heeft betrekking op de stilistische en poëtische waarde van een passage uit de TB in vergelijking met een analoge passus uit Hooft's *Granida*. In TB I, 1 treft men namelijk het hierboven al even genoemde fragment uit de PF aan, dat Hooft in zijn spel verwerkt heeft (*Granida* I, 2). Ik druk hieronder Guarini's passage af, met de weergave van Hooft en die van Rodenburgh, om te trachten uit de vergelijking van beide 'vertalingen' een conclusie te trekken.

Guarini
Quell' augellin, che canta
sì dolcemente e lascivetto vola
or da l'abete al faggio
ed or dal faggio al mirto,
s'avesse umano spirto,

94 '*Silvio:* [...] dat zij [= de wreedheid, afkerigheid van de liefde] in mijn hart is, [...] daarop beroem ik me, omdat alleen daarmee ik liefde heb overwonnen, een groter ondier dan zij. *Linco*. En hoe heb je haar overwonnen als je haar nooit ervaren hebt? *Silvio*. Haar niet ervarend heb ik haar overwonnen. *Linco*. O, als je één enkele keer haar ervaren zou hebben, o Silvio, als je éénmaal geweten zou hebben welk een genade en geluk het is, beminde te zijn, beminnend een wederminnend hart te bezitten, [...]'.

direbbe: - Ardo d'amore, ardo d'amore. -
Ma ben arde nel core
e parla in sua favella,
sì che l'intende il suo dolce desio.
Ed odi a punto, Silvio,

il suo dolce desio
che gli risponde: - Ardo d'amore anch'io. -
PF I, 1, 175-186, blz. 48[95].

Hooft
Dat vogeltjen, dat nu vliecht wt den dennen, in
Den boeckeboom, en schijnt onmoglijck om vermacken,
Dan wt den boeckeboom weer inde myrte-tacken,
En hippelt quelende soo licht soo wilt soo wuft,
Waer 't van Natuir begaeft met menschelijck vernuft,
Het soud seggen ick brand van Min - jck brand van Minnen,
Tjilpende door het woudt; maer wel brandt het van binnen,
En singt in sijne tael op lieffelijcke maet,
Dat het sijn soete lief, sijn lieve lust verstaet.
En luister, juist of sij 't om u te leeren dede,
Antwoort sijn lieve lust; van Minnen brand ick mede.
Granida, I, 2, 208-218[96].

Rodenburgh
Het vluchtich quelend' wilt dat dertelt door de boomen
Staech hippelt/springdt/en schrild'de lieve min kan toomen.
Ja dat natuurs voorzicht hun reden had bedeeldt
't Zoud' hebben niet als van de zoete minn' ghequeeldt.
Hun herten voelen liefd'/jae door hun tierelieren
D'een d'ander wel verstaet als schijnt het dat zy tieren.
Nu antwoord hy zyn lief met zoetelik ghetoon
Zy zingd'/ik brand door liefd'/en gheef weer liefdens loon.
TB I, 1, blz. 4.

Bij vergelijking blijkt dat Hooft Guarini's tekst veel nauwkeuriger weergeeft dan Rodenburgh. Bovendien weet de auteur van de *Granida* door enjambement, parallellie, rechtstreekse en chiastisch-variërende herhaling, zijn verzen eenzelfde zangerige, luchtige ritmiek te geven als kenmerkend is voor de Italiaanse tekst.

Tegen deze virtuoze techniek steekt Rodenburgh's poging maar schamel af. Hij probeert zeer zeker eenzelfde resultaat te bereiken. Maar dat blijkt te gaan ten koste van de nauwkeurigheid van zijn weergave, zózeer zelfs dat hij in de laatste regel tot het tegenovergestelde komt van wat Guarini zegt.

We horen in de *Granida* een lyrische meesterzanger, in de TB een vlijtige ‘Rijmert’, die de verstechniek wel kent maar niet beheerst.

B. De tweede en derde scène van TB I

Omdat deze twee scènes tezamen het equivalent uitmaken van de tweede scène van PF I, betrek ik ze beide tegelijk in de vergelijking met PF I, 2.

95 ‘Dat vogeltje, dat zo zoet zingt en dartel vliegt, nu van de den op de beuk en dan van de beuk op de mirtestruik, zou, als het een menselijke geest bezat, zeggen: Ik brand van liefde, brand van liefde. En inderdaad brandt het in zijn hart en het spreekt in zijn taal, zó dat [het voorwerp van] zijn zoet verlangen het begrijpt. En je hoort nu [of: En luister goed], Silvio, [naar] [het voorwerp van] zijn zoet verlangen dat hem antwoordt: van liefde brand ook ik’.

96 *Gedichten van P.C. Hooft* II, [Leendertz-Stoett], Amsterdam, 1900, blz. 158-159.

1. *Afwijkingen van de PF-scène.*

De tweede scène van de TB bestaat uit een lange monoloog van Cypriaen. Vergelijkt men deze met de monoloog waarmee Mirtillo PF I, 2 opent, dan blijken de laatste 8 verzen van Rodenburgh te corresponderen met de eerste 6 van Guarini. De overige 64 alexandrijnen van de Nederlander vinden geen equivalent in de PF.

a. *Idealisering*. Zoals in Guarini's spel Mirtillo zijn hart uitstort tegenover de afwezige, maar hem blijkbaar steeds voor ogen zwevende Amarilli, zo richt Cypriaen die laatste 8 verzen tot de niet aanwezige Orania. Haar naam blijkt zich niet te lenen voor een woordspel als Mirtillo met die van Amarilli bedrijft[97]. Wel vraagt hij zich af of Orania inderdaad schoon en wreed tegelijk kan zijn. En hij vervolgt:

> [...] nochtans zwaydt ghy de kroone
> Ver boven 't schoonste schoon [...]
> TB I, 2, blz. 7.

Het klavergras schiet op waar zij loopt; haar adem verspreidt geur van ambrozijn; zij zingt

> De Meereminnen gh'lijk die d'hoorders herten steelen.
> TB I, 2, blz. 7.

Het is duidelijk dat Cypriaen's geliefde van meet af aan verhevener trekken vertoont dan Amarilli; althans dat over Orania's goede eigenschappen meer wordt uitgeweid dan over die van de Italiaanse herderin.

b. *Nonchalance*. Op de zojuist besproken laatste verzen van Cypriaen haakt Reynhert in, die tijdens diens monoloog zwijgend op het toneel aanwezig was. Daarmee begint de derde scène; een dialoog tussen de beide jonge mannen. Deze tweespraak blijkt geen letterlijke vertaling van de dialoog Mirtillo-Ergasto uit de PF. In het gesprek van Cypriaen en Reynhert is namelijk dat deel van de aanvangsmonoloog van Mirtillo in PF I, 2 verwerkt, dat in TB I, 2 nog niet was weergegeven. En in dit fragment blijkt Rodenburgh's weinig zorgvuldige werkwijze.

α. Cypriaen vertelt Reynhert het een en ander over Orania. Zo zegt hij:

> Het vrijen heur verdriet. hoe zoudt ik liefd verwerven?
> TB I, 3, blz. 7.

(een versregel die géén voorbeeld vindt in de PF). Vanzelfsprekend wordt over Orania in de derde persoon gesproken. Dat is ook het geval in:

97 Zie boven, blz. 147.

Nu 't spreecken heur misdoet zo wil ik zwijghend sterven.
TB I, 3, blz. 7.

de vertaling van:

poi che col dir t'offendo,
i'mi morrò tacendo;
PF I, 2, 7-8, blz. 51[98].

Terecht heeft Rodenburgh het *t'* van Guarini gewijzigd in ‘heur’; in de PF richt Mirtillo zich in zijn monoloog immers *tot* de afwezige Amarilli, in de TB spreekt Cypriaen met Reynhert *over* Orania.

Bij de vernederlandsing van PF I, 2, 9-15, verzen uit diezelfde monoloog van Mirtillo:

ma grideran per me le piagge e i monti
e questa selva, a cui
sì spesso il *tuo* bel nome
di risonare insegno.
Per me piagnendo i fonti,
e mormorando i venti,
diranno i miei lamenti;
PF I, 2, 9-15, blz. 51[99]; mijn cursivering, *P.V.*

vergeet Rodenburgh echter een ogenblik dat Cypriaen tot Reynhert spreekt, en niet ‘rechtstreeks’ tot Orania. Hij schrijft daar:

En myn onrechte dood zal 't bulderend' onweer
Beklaegen/en dit bosch die 'k *uw* naem daegh'lijx leer [.]
Zal weenen met ghehuyl/door luyde hooghe winden/
TB I, 3, blz. 7; cursivering van mij, *P.V.*

β. Nadat dan in de plaats van het Italiaanse

parlerà nel mio volto
la pietate e 'l dolore;
PF I, 2, 16-17, blz. 51[100].

gekomen is het Nederlandse

De wild'en woeste zee zal mijn herts rouw ontbinden/
TB I, 3, blz. 7.

vertaalt Rodenburgh Mirtillo's

98 ‘daar ik je met spreken beledig, zal ik zwijgend sterven’.
99 ‘maar voor mij schreeuwen de vlakten en de bergen, en dit woud, waaraan ik zo vaak leer je mooie naam te weergalmen. De fonteinen die voor mij wenen, en de winden, die voor mij ruisen, zullen mijn klachten uitspreken’. Bij het derde en vierde vers van dit citaat tekent Guarini aan: *Così Virg. Formosam resonare doces Amaryllida silvas*’ [= *Ecloga* I, 5].
100 ‘in mijn gelaat zal spreken het medelijden en het verdriet’.

e, se fia *muta* ogn'altra cosa, al fine
parlerà il mio morire,
e ti dirà la morte il mio martire.
PF I, 2, 18-20, blz. 51[101].

aldus:

Ja zoo 't voort alles *sterft*/'k ben zeker dat in 't endt
Myn dood noch spreken zal/beklaegende myn sterven.
TB I, 3, blz. 7; in beide citaten mijn cursivering, *P.V.*

Ongetwijfeld moet hier van een nonchalante en zelfs foutieve vertaling worden gesproken. In de Italiaanse tekst die Rodenburgh voor zich had heeft hij *morta* in plaats van *muta* gelezen, hetzij per vergissing, hetzij omdat er een drukfout stond[102]. Alleen *muta* geeft (een goede) zin aan de passage. In Guarini's tekst leidt dit woord tot een krasse paradoxale uitspraak. Die is verloren gegaan bij Rodenburgh; erger nog: zijn tekst wordt ondoorzichtig, onjuist. Immers, tot wie zal de dood van Cypriaen zich al sprekende nog richten, als alles is g e s t o r v e n ?

γ. Tot dezelfde conclusie voert een beschouwing van Rodenburgh's weergave van PF I, 2, 93-98. Als Ergasto heeft verteld dat Silvio Amarilli niet bemint, vraagt Mirtillo:

Ed è vivo? Ed ha core? E non è cieco?
Benchè, se dritto miro,
a lei per altro core
non restò fiamma più, quando nel mio
spirò da que'begli occhi
tutte le fiamme sue, tutti gli amori.
PF I, 2, 93-98, blz. 54[103]

Rodenburgh laat Reynhert zeggen dat Woud-heer Orania niet bemint, en dat het menselijk gevoel hem onttogen lijkt. Daarop repliceert Cypriaen:

[...] Is 't moogh'lik? is hy blind?
Doch als ik wel aenmerk hoe zy stal myn ghezind [.]
Als zy met heur ghezicht vast ketende myn zinnen

101 'en, als ieder ander ding stom zal zijn, zal tenslotte mijn sterven spreken, en zal de dood je mijn marteling melden'.

102 Het is niet waarschijnlijk dat Rodenburgh *muta* geïnterpreteerd heeft als (*doods*)-*zwijgen;* in dat geval had hij ook 'zwijgt' in plaats van 'sterft' kunnen schrijven zonder misverstand te wekken. Ik meen daarom dat een drukfout, of - waarschijnlijker - een foutieve lezing van *muta* als verklaring moet worden verondersteld.

103 'En is hij levend? En heeft hij een hart? En is hij niet blind? Hoewel, bij nader inzien: haar bleef geen vlam meer over voor een ander hart, toen ze uit die mooie ogen al haar vlammen, alle liefde in de mijne blies [ademde]'.

Bleef daer gheen vonk noch vier/'t ontsteken ander minnen/
Want al de liefd tot heur trok ik in my gheheel:
TB I, 3, blz. 9.

Guarini levert een coherent beeld: de liefdesvlammen die uit- en overgeademd worden in het hart van de minnaar. Bij Rodenburgh wordt het een chaos van met elkaar strijdige beelden: hartedief ('stal myn ghezind'), aan zich binden ('vastketen(en)'), in vlammen zetten ('vonk' en 'vier'). Bovendien wordt in de laatste regel van het citaat de activiteit verlegd van het meisje naar de minnaar. Deze laatste trekt alle liefde voor haar in zich.

δ. De verzen 99-100 van Guarini's tekst luiden (nog steeds is Mirtillo aan het woord):

Ma perchè dar sì preziosa gioia
a chi non la conosce? A chi la sprezza?
PF I, 2, 99-100, blz. 54[104].

Rodenburgh's Cypriaen zegt daarvoor:

Maer *Reynhert* waerom gheeft zy heur weerliefd' ten deel
Aen hem die liefde haet/en heure liefd' niet achten?
TB I, 3, blz. 9.

Guarini doelt op de zinloosheid van een huwelijk (als *sì preziosa gioia* aangeduid) van Amarilli met Silvio, de man die deze *gioia* niet kent, erger nog: ze minacht. Rodenburgh interpreteert *gioia* als wederliefde van de zijde van Amarilli, en komt zo tot een tegenstrijdigheid: 'weerliefd'' impliceert dat Woud-heer haar bemint. En dat nu wordt in de volgende regel ontkend, hij haat haar liefde, en heeft er geen waardering voor! Ook hier vertaalt Rodenburgh dus onjuist, onlogisch, en in strijd met de feiten, ook die in zijn TB.

ε. Uit de passage die bij Rodenburgh op deze verzen volgt, blijkt dat Cypriaen niets weet van de oorzaak van de ellendige omstandigheden waarin Batavia (evenals Arcadië in de PF) verkeert. Het merkwaardige nu is dat, anders dan in de PF, Cypriaen's onwetendheid niet verklaard wordt. Mirtillo was een vreemdeling, die bij het begin van het spel nog maar korte tijd in Arcadië woonde, en dan nog in de bossen[105]. De verzen waarin Guarini dit mededeelt, zijn door Rodenburgh echter niet vertaald of bewerkt. De lezer-toeschouwer begrijpt daarom niet, waarom Cypriaen - een Batavier naar hij mag vermoeden - niets weet van wat 'Een wijl verleen' (TB I, 3, blz. 9) in Batavia is voorge-

104 'maar waarom een zo kostbare vreugde geven aan wie ze niet kent? aan wie ze veracht?'.
105 Zie boven, blz. 45.

vallen. Ook in het vervolg van de TB blijft het antwoord op die vraag hem onthouden. En wanneer hij - lang vóór de ontknoping van de intrige - verneemt dat Cypriaen niet alleen inderdaad een Batavier is, maar bovendien een ontwikkeld man, begrijpt hij in het geheel niet waarom deze figuur niets afweet van de droevige 'voorgeschiedenis' van het spel, de tragische liefde van Rijck-hert voor Petronella[106]. Ook al neemt men aan dat slechts 's-Gravenhage en het Bos het Batavische Arcadië - een 'Arcadië', zonder herders wel te verstaan - vormen, en dat Leiden (waar Cypriaen studeert) buiten dat 'land' ligt, dan nog blijft Cypriaen's volslagen onkunde vreemd. De conclusie met betrekking tot dit facet van de TB moet dan ook luiden dat Rodenburgh hier andermaal te weinig zorgvuldig blijkt te hebben gewerkt.

ζ. Nonchalance met ernstiger gevolgen dan in de voorgaande gevallen valt te constateren in Rodenburgh's versie van de bewuste 'voorgeschiedenis'.

Reynhert's verhaal van 'de droevighe History' vindt de lezer van de TB op de blz. 9 t/m 11. Het volgt, wat het feitenmateriaal betreft, Guarini's tekst op de voet. Zo is, naar we gezien hebben[107], een discrepantie ontstaan tussen de 'Inhoudt' en de tekst van de TB. Déze nonchalance is al gesignaleerd. Maar ook in de tekst van Reynhert's verhaal blijkt Rodenburgh weinig zorgvuldig. Dat moge blijken uit het volgende.

De naam van de minnaar uit de voorgeschiedenis, Aminta in de PF, wordt in de TB Rychert. Deze Rychert, zo wordt duidelijk als we de desbetreffende verzen uit de TB nauwkeurig lezen, blijkt priesterlijk zonder priester te heten. Immers, de verzen van Guarini die spreken over de 'nobile p a s t o r chiamato Aminta,/sacerdote in quel tempo' (PF I, 2, 119-120, blz. 54-55; spatiëring van mij, *P.V.*) worden vervangen door Rodenburgh's 'een H e l d in deughd volmaekt' (TB I, 3, blz. 9; mijn spatiëring, *P.V.*). Maar in zijn gebed tot Diana zegt diezelfde Rychert:

> Zo ick met een trou hert uw licht oyt heb ontsteecken
> TB I, 3, blz. 9.

de weergave van Guarini's

> [...] se mai,
> con innocente man fiamma t'accesi,
> PF I, 2, 142-143, blz. 55[108]

een bij uitstek priesterlijke taak. De e x p l i c i e t e vermelding van het

106 Zie boven, blz. 143.
107 Zie boven, blz. 143-144.
108 'indien ooit ik voor u met onschuldige hand [een] vlam ontstak'.

priesterschap van de man die zich uit liefde van het leven berooft, verdwijnt, maar de i m p l i c i e t e aanduiding van diens ambt blijft gehandhaafd.

In het kader van de consequente depastoralisering, die ik hierboven gesignaleerd heb[109] en waarop ik hier dus niet meer behoef terug te komen, wordt Rychert 'Held' genoemd, in tegenstelling tot Aminta die *pastor* is. Tevens verdwijnt in de orakelspreuk, waarin bij Guarini de titel van zijn spel verschijnt:

> e di donna infedel l'antico errore
> l'alta pietà d'un pastor fido ammende
> PF, I, 2, 239-240, blz. 58[110]

die *pastor fido*. In de TB vindt men namelijk:

> [...] en g'lijck ons heeft mishaegt
> D'ontrouw van *Petronel*, en dat verstorte bloed,
> Een ander door herts trou, die Vrous ontrouwheyd boet.
> TB I, 3, blz. 11.

η. In een andere orakelspreuk, in het kader van de voorgeschiedenis eerder uitgesproken, veroorlooft Rodenburgh zich echter een te grote vrijheid, en veroorzaakt zo wederom een fout.

In de PF zegt het orakel daar ter plaatse o.a.:

> [...] Che qualunque
> donna o donzella abbia la fè d'amore,
> come che sia, contaminata o rotta,
> s'altri per lei non muore, a morte sia
> irremissibilmente condannata.
> PF I, 2, 225-229, blz. 58[111].

Deze orakelspreuk vormt in de PF alleen een gevaar voor Amarilli. In Guarini's spel is immers slechts sprake van één officieel verloofd paar: Silvio-Amarilli. Alleen de laatste kan op grond van Diana's wet ter dood veroordeeld worden a l s zij o n t r o u w b l i j k t: de wet bedreigt immers alléén de vrouw, of het meisje. Het is op grond van deze overweging dat Corisca haar web van intriges kan weven waardoor zij Amarilli in een 'ontrouw-situatie' brengt, in de hoop dat deze ter dood zal worden gebracht, waardoor Mirtillo vrij zal komen voor haar-zèlf. Rodenburgh echter spreekt over een 'strickter Wet' van de Godinne,

> Dat zo de Man of Vrou ghegheven trouwe braecken/
> En niemant sterven wil voor die ghezondicht heeft/
> Dat den misdadighen hem flucx ter dood begheeft/
> En op het autaer sterft/ [....]
> TB I, 3, blz. 11.

109 Zie boven, blz. 133-134, 143-144, 162-165.
110 'en de diepe trouw van een trouwe herder de oude fout van een ontrouwe vrouw goed maakt'.
111 'Dat welke vrouw of welk meisje ook dat de liefdestrouw hoe dan ook geschonden of verbroken heeft, onherroepelijk ter dood veroordeeld worde, tenzij een ander voor haar sterft'.

In plaats van *donna o donzella* wordt hier ‘Man of Vrou’ onder de wet gesteld. Wanneer men nu nagaat hoe in de TB Corisca's listig plan wordt weergegeven, dan constateert men wel kleine verschillen met de PF[112], maar Margriet's plan is in ieder geval hierin gelijk aan dat van Corisca, dat ook de Silvio-figuur in een ‘ontrouw-situatie’ gebracht zal worden. Dit moet geschieden om ‘Amarilli’ van zijn ontrouw te overtuigen. Dat mag in de PF rustig gebeuren: Silvio's ontrouw kán geen gevaar voor hem opleveren! Maar in de TB moét Woud-heer's ontrouw ook voor hèm fatale consequenties hebben; uit *niets* blijkt echter dat Margriet daarmee rekening houdt!

c. *Depaganisering*. Zowel in PF I, 2, 108-109 (blz. 54) als in de verzen 258-259 van deze scène (blz. 58-59) is er sprake van Amor en het Fatum (= *destino*, resp. *Fato*), die gezamenlijk het lot van Mirtillo bepalen. In de overeenkomstige passages van de TB is dit begrippenpaar ofwel verdwenen: de passage PF I, 2, 107-109 wordt niet weergegeven, ofwel vervangen: door ‘den Hemel’ (TB I, 3, blz. 11). In beide gevallen kan men een depaganisering van Guarini's tekst zien, waarschijnlijk in verband met de ver-Nederlandsing van het spel.

d. *Eliminatie van sententies*. De afsluitende verzen van Guarini's tweede scène, een van de vele passages die in de definitieve editie van 1602 en in latere uitgaven gemarkeerd zijn als sententies, komen niet voor in Rodenburgh's spel. Hoewel de Italiaanse regels, voor zover ik weet, nooit gebruikt zijn als tekst voor een madrigaal[113], vallen ze toch op door hun melodieuze, haast madrigaleske aard. De eliminatie van dergelijke regels berooft de Nederlandse tekst van een melodieuspoëtische attractie. Blijkbaar heeft Rodenburgh er zich bij de uitgave van zijn spel niet op toegelegd passages die als sententies zijn gemarkeerd, op grond dáárvan te behouden. In 1600-1601 had hij dit nog niet kùnnen doen, omdat de markering pas in 1602 verschijnt. Maar ook in 1617 heeft hij er, àls hij deze aanduidingen toen heeft gekend, geen rekening mee gehouden.

2. *Opmerkingen van stilistische aard*

a. *Virtuositeitsvertoon*. Dat ik tot nu toe niets naders heb gezegd over de eigen monoloog die Rodenburgh Cypriaen in de mond legt (TB I, 2, blz. 5-7, de verzen 1-64), is een gevolg van de aard der bewuste

112 Zie beneden, blz. 212-214.

113 Het enige artikel dat ik op het spoor ben gekomen, dat handelt over de relaties van de tekst van de PF met de muziek, vermeldt onder de tekstgedeelten die op muziek gezet en ons zo nog bekend zijn, deze passage n i e t . Ik doel hier op Hartmann Jr., A., *Battista Guarini and Il Pastor Fido*. In: *The Musical Quarterly*, vol. XXXIX (1953). blz. 415-426.

verzen. Zij dragen namelijk niets bij tot het handelingsverloop van het spel. Waarvoor dienen ze dan wel? Om deze vraag te kunnen beantwoorden, dienen wij deze monoloog nader te bekijken.

Cypriaen's alleenspraak blijkt in vier stukken te kunnen worden verdeeld: de vss. 1-6, 7-26, 27-44 en 45-64.

1-6. De eerste zes regels bevatten een reeks aanroepingen van de afwezige naamloze geliefde; zoals: ‘zoete vyandinn', bespotster mijns herts klachten, Princesse, Goddinne, doolhof myns ghedachten, Hemels lichte’. Ze getuigen van Rodenburgh's vertrouwdheid met de liefdeslyriek uit de petrarkistische traditie.

7-26. Deze regels getuigen evenzo van een vertrouwd-zijn met het beeldenarsenaal van de petrarkistische dichters. Cypriaen's hart ‘woeld en haeckt’, zoals “t hongerighe veed'' naar ‘de wayen’ verlangt. Daarna wordt gezegd dat de zuchten, de boden van het hart, door de tranen verhinderd worden aan het lichaam van de minnaar te ontsnappen. Maar anderzijds beletten die zuchten de ogen om te schreien,

> Vermits myn herts ghezucht het water heeft verdroocht/
> TB I, 2, blz. 6.

zodat

> [...] 't hert niet zuchten kan noch d'oogen kunnen schreyen.
> TB I, 2, blz. 6.

27-44. Deze passage, die wordt afgesloten door de hierbeneden nog te citeren passus met een nieuw specimen van *annominatio*, begint met een hyperbool: de droefheid en de vreugde staan beide volmaakt in het gezicht van de minnaar afgebeeld. Als dan iemand

> [...] na 't leven wercken woud'
> Om schild'ren droefheids beeld 'k weet hy bemercken zoud'
> Dat zy in myn ghezicht zich levendich vertoonden/
> Tot dat het rijk-gheluk de droefheid dan weer loonden
> Met 't by-zyn mynes liefs/en woud' hy dan 't ghezicht
> Van vreughd' nabootsen recht/zo zoud' hy 't blijde licht
> Weer in myn ooghen zien: [...]
> TB I, 2, blz. 6.

De inhoud van de hele passus komt erop neer dat de minnaar een grote droefheid ervaart als zijn geliefde er nièt, maar een nog groter blijdschap als zij er wél is. Onjuist is derhalve, zo luidt de conclusie, de spreuk ‘datmen liefd' vergheet door 't lang afwesen/’ (t.a.p.). En dan volgen praktisch onmiddellijk de hierbeneden sub b geciteerde verzen.

45-64. Tenslotte volgt een smeekgebed tot de ‘revieren’, de ‘dicht beblade boomen’, het ‘quelende ghediert’, het ‘Haeghsche Bos’, ‘ghy die 't gras Vee bezinnen’, de ‘trotse blaeuwe zee’, de ‘zoete Meereminnen’, om te luisteren naar de klacht van de versmade minnaar die - sinds de geliefde zijn hart stal - nog slechts een ‘rif uyt-teerende’ heeft behouden.

Deze hele monoloog typeert de auteur als een man die het beeldenarsenaal van de liefdeslyriek van zijn tijd in Europa kent en gebruikt. Men zou zelfs kunnen veronderstellen dat hij rechtstreeks aan die lyriek heeft ontleend. De monoloog zou opgebouwd kùnnen zijn uit gedeelten van verschillende gedichten. Hoe dit echter ook zij, Rodenburgh blijkt opnieuw de tekst van zijn TB tot een staalkaart van zijn dichterlijk kunnen te hebben willen maken.

b. *Annominatio*. In de zojuist besproken monoloog vindt men deze *annominatio-passus:*

> **[*Cypriaen*]**
> Die dese spreuck[114] eerst vond' heeft zinneloos ghepraet/
> Wist niet wat *liefde* was/noch was gheen *liefde* waerdich/
> De reden doet bewijs/dat *liefd'* in *liefd* zo aerdich
> En *lief*lijck vast verknocht dat 't af-zijn *liefd* niet blust:
> Maer 't by-zijn steelt het hert/en 't af-zijn steelt de rust.
> TB I, 2, blz. 6; cursivering van mij, *P.V*

c. *Andere stilistica*. Niet alleen in eigen gedeelten als de lange monoloog van Cypriaen, maar ook in de bewerkingen van Guarini-passages maakt Rodenburgh gaarne gebruik van bekende stijlfiguren. Schrijft Guarini

> [...] ch'io dovessi
> amar la morte e non la vita mia,
> PF I, 2, 51-52, blz. 52[115].

dan ‘vertaalt’ Rodenburgh aldus:

> [Doch aenghezien dat dit] my was ten deel ghegheven
> Ik t'stervend' lieven zoud'/en niet beminnen 't leven/
> TB I, 3, blz. 8[116].

waarmee de TB een chiasme rijker wordt.

Op dezelfde bladzijde voegt Rodenburgh de volgende eigen versregel aan de tekst toe:

114 De zojuist geciteerde uitspraak ‘datmen liefd' vergheet door 't lang afwesen’, TB I, 2, blz. 6.
115 ‘dat ik mijn dood zou moeten beminnen en niet mijn leven’.
116 De eerste helft van de tweede geciteerde regel, valt taalkundig moeilijk te interpreteren. Ik ben geneigd *t'* als een drukfout voor *'t* te zien en *stervend'* als een verschrijving of drukfout voor *sterven*.

Zy [= trouwe lievers] zoeken Hemels vreughd maer vinden droeve hel.
TB I, 3, blz. 8.

een fraaie combinatie van antithese en chiasme.

C. De vierde scène van TB I

De vierde scène van de TB, die overeenkomt met de derde van de PF (een monoloog van Corisca), bestaat uit een alleenspraak. Aan het woord is de Nederlandse Corisca: Margriet. Wat zij zegt, blijkt de bekorte weergave van Corisca's 144 regels. Rodenburgh volstaat met 114 alexandrijnen, waarbij echter nog moet worden opgemerkt, dat op blz. 12 tussen de ‘vertaling’ van PF I, 3, 13 en PF I, 3, 14 een 26-tal eigen regels ingeschoven zijn.

1. *Afwijkingen van de PF-scène*

a. *Depastoralisering in het wezenlijke*. Evenals haar Italiaanse prototype geeft ook Margriet in deze monoloog haar ervaringen ten beste. Maar - en dat is een belangrijk verschil met Corisca - zij blijkt die wijsheid verworven te hebben ‘inden Haegh’ en ‘hier in 't Hof’[117], dus in dezelfde omgeving waar ook Orania is opgegroeid. In de PF wordt Corisca nadrukkelijk gepresenteerd als een vreemdelinge, een niet-Arcadische vrouw die haar (verdorven) moraal niet in Arcadië, maar in de stad opgedaan en in praktijk gebracht heeft[118]. Beide facetten van Corisca's opvatting - de niet-Arcadische en de urbane herkomst ervan - karakteriseren deze als een typisch-pastorale moraal. Dat die niet uit Arcadië stamt, onderstreept het ideale karakter van Arcadië; het motief dat de verdorvenheid van steedse herkomst is en in de stad algemeen heerst, is de traditionele keerzijde van de verheerlijking van het leven op het land. Niets van dit pastorale kenmerk is in de TB nog terug te vinden. Rodenburgh's spel blijkt hier tot in de kern gedepastoraliseerd te zijn. Margriet wordt noch hier, noch elders in Rodenburgh's spel gepresenteerd als een vreemdelinge; niets belet ons aan te nemen dat zij, evenals Orania, een Haagse, d.w.z. een Bataafse, vrouw is.

b. *Afzwakking van de Corisca-figuur*. Twee eliminaties van PF-passages vallen bij het lezen van deze scène op. Allereerst blijken de verzen, waarin Corisca zegt dat zij Mirtillo's naam en haar liefde voor hem méér haat dan de dood, door Rodenburgh niet in de mond van Margriet gelegd te zijn. Evenmin zegt deze dat zij Cypriaen eigenhandig zou doden indien zij daartoe in staat was. Ook de regels waarin Corisca

117 Beide plaatsbepalingen op blz. 13 van de TB.
118 Zie boven, blz. 46.

minnaars vergelijkt met kleren die een vrouw in veelvoud dient te bezitten, om in grote afwisseling telkens weer van een ander te kunnen genieten, vinden geen equivalent in Rodenburgh's spel. Dit alles leidt ertoe dat Margriet duidelijk minder extreem-verdorven is en spreekt dan haar voorbeeld in de PF.

2. *Opmerkingen van stilistische aard*

a. *Virtuositeitsvertoon*. Zo even heb ik reeds opgemerkt dat er in Margriet's monoloog 26 eigen verzen van Rodenburgh voorkomen. De bewuste passage begint met een tot (de afwezige) Cypriaen gerichte klacht:

> Ach slot-heer mynes ziel! o Prince mynes lusten.
> O af-god mynes hert! ghy woeckerden myn rusten
> Door 't Mannelijck ghezicht/waer is myn gouden tijdt?
> Als ick my zelven was/en leefden steets verblijdt
> In zorgheloose rust/ [...]

Het vervolg brengt een directe aanspraak tot de liefde-zèlf:

> [...] ach liefd'! 't is uw vermoghen/
> Dat onze vryheyd flux door u ons werd' ontoghen/
> Verwisseldt ons gheluck/ons' weeld'in rouw verkeert/
> Want die in vreughde was door droefhyyd nu uyt-teert.

Daarop wordt de liefde uitgenodigd naar een uitgewerkt beeld van zichzelf te kijken:

> Beziet uw trotze zee/uw onstantvaste baeren
> Die Haven ons belooft/maer nimmer by bevaeren
> Recht vaste ancker-grond/hoe vaeck gheeft ons de slip
> Uw onghegronde hoop? en dryven op de klip
> Van haet en stuur veracht/daer zwerven dan ons zinnen
> Gans reuk'loos zonder stuur/g'lijck visschen zonder vinnen.

Rodenburgh laat daarop dan volgen:

> Uw' vreemde geyle aert/wien ist die die verstaet?
> Ghy inwaerts ons vermoord/en uytwaerts uw ghelaet
> Vertoond een ander schijn. ach liefd'! gheknaegh/en quelle/
> Ja wy die ghy beheerscht als slaven uwes Helle
> Niet weten wat ghy zijt: [...]

En hij besluit met de volgende, in de kantlijn met aanhalingstekens als ‘sententieus’ gemarkeerde, passage:

> [...] want die u wel beziet
> Uw wesen noch uw aert verstaet ghy zelven niet.
> Is lijck'wel *liefd*' niet *zoet*? is 't niet een *zoete* pijne?
> Is 't *liefd*' niet die ons voed? is 't niet een *lieve* lyne

Waer *liefd* ons in bestrickt? is 't niet een wer'ld vol vreughd?
Is die mensch oock een mensch die in *liefd*' niet verheughd?
Is 't *Cypriaen* niet waerd' dat ick om hem nu sterve?
De *liefd*' vierdubbeld *liefd*/als wy weer*liefde* derven:
TB. I, 4, blz. 12; cursiveringen van mij, *P.V.*

Het is duidelijk: Rodenburgh ziet hier weer de kans schoon zijn publiek te vergasten op virtuositeitsvertoon. Dat virtuoze ligt besloten in: een reeks 'nieuwe' beelden v o o r , een rij antithetische formuleringen v a n en een serie retorische vragen o v e r de liefde. Eén beeld uit deze reeksen trekt even de aandacht: Nadat aan de liefde verzocht is te kijken naar de zee, de golven, de haven, de ankergrond die haar verbeelden (men lette op de geleidelijke afdaling naar 'beperkter' beelden), volgt een virtuoos spel met het woord en het beeld van de hoop; die hoop, traditioneel verbeeld door het anker, is ongegrond, vindt geen 'grond', en geeft ons, minnaars, op die wijze geen vaste grond, de vaste grond der liefde.

b. *Annominatio*. De *annominatio*, begonnen in de laatste regels van het zojuist geciteerde eigen fragment - ik heb ze door cursivering aangegeven -, wordt voortgezet in de weergave van Guarini's verzen 14 e.v. (blz. 60), die zelf deze stijlfiguur niet vertonen. Rodenburgh vervolgt namelijk met:

Maer als ick weerom denck dat zyn *liefd* elders streckt/
En hy een ander *liefdt*/en myn Herts *liefd* begeckt/
Mijn droeve quel bespot/beboertende mijn klachten/
En dat mijn trouwe *liefd* gheen weer*liefd* mach verwachten::[sic]
Dan teelt *liefd* weer een haet/dies ick verwonder dan
Dat ick hem noch bemin/en hoe het wesen kan/
Dat *lieve liefdens* spae mijn herte kan door delven/
[...]
TB I, 4, blz. 12; cursivering van mij, *P.V.*

D. De vijfde scène van de TB I

Deze scène is de bewerking van PF I, 4 en bestaat uit een dialoog tussen Zeeg-heer en Heere-man.

1. *Afwijkingen van de PF-scène*

a. *Een 'christelijker' godsdienst*. De regels 1-4a van deze scène zijn afkomstig uit Rodenburgh's eigen koker. Zeeg-heer laat erin uitkomen dat Heere-man en hij bij hun komst op het toneel aan het discussiëren zijn over het bestuur van de wereld. Dat wordt uitgeoefend, hebben ze overwogen, door de Opperheer van alles, in hoge en machtige goddelijkheid. De 'waere liefd eendrachtich' is er het instrument van.

Vlak voor het einde van de overeenkomstige scène in de PF geeft de

priester Montano aan Amarilli's vader Titiro de raad vurig het goede te hopen: immers, zó krachtig is de menselijke hoop dat

> [...] bene inspira il cielo
> quel cor che bene spera;
> PF I, 4, 206-207, blz. 69[119].

Hij dient echter niet alleen te hopen maar ook vurig te bidden, en dat te meer omdat hij een godentelg is. De offers die Montano voorstelt gezamenlijk te gaan brengen, worden als s m e e k o f f e r s gekarakteriseerd.

In Rodenburgh's spel constateert Heere-man aan het einde van de scène slechts dat Gods wil geschieden zal:

> Wat God besloten heeft/dat moet/en zal doch wezen.
> TB I, 5, blz. 17.

Hijzelf schikt zich daarin:

> Zoo 't God voecht my ghenoecht. [...]
> TB I, 5, blz. 17.

Sterker nog:

> Ons' zorghe vrucht'loos is/God houd bestemde maet.
> TB I, 5, blz. 17.

Het valt dadelijk op dat hier geen sprake is van een aansporing tot gebed, en evenmin van vertrouwen op de familierelaties met de godheid Pan. Aan deze god Pan en aan Hercules - de voorvader van Heereman - wil de priester met Zeeg-heer wèl een offer gaan brengen, ieder aan de eigen voorvader, maar dat is dan een ‘danckb're off'rand’ (blz. 17), die niet beoogt de god tot een gunst te bewegen.

Het wil mij voorkomen dat Rodenburgh in beide passages Guarini's tekst in een andere toonaard zet. De eerste verzen van zijn scène betitelen de wijze waarop God de wereld en het lot van de mens bestuurt, als liefde: een christelijke idee. En terwijl de Italiaan er de nadruk op legt dat de mens in staat is de hemel tot een gunst te bewegen, vestigt de Nederlander er de aandacht op dat het 's mensen redelijke plicht is te accepteren wat God - en Hij houdt ‘bestemde maet’ - over hem beschikt heeft en ten uitvoer legt. Het pleidooi van de priester Heere-man lijkt geïnspireerd door vertrouwen òp en dank vòòr de r e d e l i j k e v o o r b e s c h i k k i n g van God, de Opper-Al, die aldus bijzonder veel gelijkenis vertoont met de God der christenheid. Juist in dit verband is het opvallend dat Pan en Hercules in het land van Heere-man tòch aanwezig blijven, en als goden worden vereerd!

b. *Een andere localisering* (*ver-Nederland-sing*) *en nauwkeuriger 'date-*

119 ‘het hart dat het goede hoopt, inspireert de(n) hemel (tot) het goede’.

ring'. Heere-man vertelt aan Orania's vader Zeeg-heer een droom die hij de afgelopen nacht heeft gehad. Hij wil daarmee Zeeg-heer de moed geven die deze zo hard nodig heeft nu zijn zoon maar steeds niet wil trouwen. De inhoud van de droom komt erop neer dat ondanks de schijn dat er rampen zullen gaan geschieden, Arcadië toch weer gelukkig worden zal. Beiden zijn ervan overtuigd dat het huwelijk van Silvio en Amarilli een strikte voorwaarde voor het geluk van Arcadië is. Wordt - zoals de droom voorspelt - Arcadië gelukkig, dan zal dus ook Amarilli met Silvio trouwen! In de verzen nu die het verslag van deze droom inleiden, wordt gesproken over gebeurtenissen ten tijde van het beleg van Leiden in 1574. Deze localisering maakt deel uit van de reeds eerder in deze studie ter sprake gebrachte ver-Nederlandsing die de PF in de TB heeft ondergaan[120]; ik bespreek deze dan ook niet meer als zodanig. Maar de vermelding van 'Leydens onzet' (blz. 15) heeft tot gevolg dat men de gebeurtenissen die in de TB voorvallen vrij nauwkeurig kan 'dateren'. In het jaar van dat ontzet ging Heere-man's eerste zoon verloren, vertelt de Batavische priester. Samen met de mededeling dat Woud-heer, zijn tweede zoon, 'thans' 'achtien iaren' (blz. 14) telt, levert die tijdsbepaling vrij nauwkeurig het jaar waarin de gebeurtenissen uit de TB 'plaatsvinden': omstreeks 1593[121]. Deze 'datering', waardoor het spel ten tijde van zijn ontstaan in 1600-1601 bij een nog recent verleden aansloot, is een nieuw element. De PF speelt namelijk in een niet nader bepaalde tijd; door de situering van de voorgeschiedenis in een ver verleden, wordt echter gesuggereerd dat ook Mirtillo's wederwaardigheden lang geleden plaats hebben gevonden.

c. *Spanningsverlies*. Het slot van de scène in de PF wordt gekenmerkt door het korte maar veelbetekenende optreden van de dienaar van Montano, Dameta. Deze spreekt er de hoop uit dat Montano's droom aan de Goden moge behagen zodat de priester gelukkig worden zal. Hij, Dameta, weet immers in welke mate de herinnering aan zijn verloren zoon voor Montano een gunstig voorteken zijn kan. De toeschouwer-lezer wordt door deze vooralsnog onbegrijpelijke uitspraak naar aanleiding van Montano's eveneens weinig doorzichtige droom in spanning gebracht: wat zal er gaan gebeuren? Nu ontbreekt in de TB, zoals we gezien hebben, een Dameta-figuur[122]. Diens woorden komen

120 Zie boven, blz. 144-145, 150-151.

121 De kritiek van Zuidema, die in *Theodore Rodenburgh*, TNTL XXI, (1902) blz. 267, stelt dat het spel speelt in 1574 met merkwaardigerwijs dan al een Leidse universiteit, snijdt derhalve geen hout; Zuidema verwart hier voorgeschiedenis en spelgebeuren. Van den Bosch veronderstelt als datum: 'omstreeks 1595 kan men zeggen misschien' (*Inleiding* tot zijn editie van *Granida*. Zwolle, (1895^2), blz. XIV).

122 Zie boven, blz. 146 en beneden, blz. 191-192.

dus in Rodenburgh's spel niet voor. De eliminatie van Dameta's raadselachtige uitspraak ontneemt de lezer-toeschouwer van de TB de spanning die in de PF erdoor wordt opgewekt. Wie de TB leest of ziet opvoeren, gaat zich aan het einde van deze scène *niet* afvragen of Heere-man's droom wel zo geluk-voorspellend is als deze oprecht gelooft[123].

2. *Opmerkingen van stilistische aard*

a. *Annominatio*. Ook in deze scène vindt men Rodenburgh's voorliefde voor de *annominatio* terug zij het dat deze hier in minder virtuoze vorm verschijnt dan in vroegere passages. Van de drie gevallen die hier voorkomen, haal ik er één ter illustratie aan:

> **(*Zeeg-heer:*)**
> Zo dan het stuur-onluck hun *liefde* doet verscheyden/
> D'ellendighe Jonckvrou dan zwijghende *uyt-teert*/
> Door *lieve liefdens* vlam die ganslijck heur verheert.
> *Uyt teerende* helaes! de blozingh heures kaken/
> Vermits het *lievend'* hert *liefds* vruchten niet mach smaken/
> En dus verliest zy 't luck neemt zy heur tijdt niet waer.
> TB I, 5, blz. 17; mijn cursivering, *P.V.*

De verzen van Guarini, die hier worden weergegeven, vertonen het bewuste stijlverschijnsel niet[124].

b. *Geslaagde formuleringen*. Bij vergelijking valt het op dat de versregel van Guarini waarin Titiro zijn scepticisme ten opzichte van dromen formuleert:

> Son i sogni alfin sogni [...]
> PF I, 4, 56, blz. 65[125].

door Rodenburgh fraaier is verwoord:

> De dromers zyn onwijs die na drooms vruchten talen.
> TB I, 5, blz. 15.

En wanneer Zeeg-heer in het voetspoor van Titiro spreekt over de gemoedstoestand van zijn dochter ten gevolge van de houding van haar verloofde, vindt hij de aardige formulering die geen equivalent bij Guarini heeft:

> Waer zy eerst vreughde vond daar vind zy nu heur smert:
> TB I, 5, blz. 16.

een antithetisch chiasme.

123 Zie ook beneden, blz. 191-192.
124 PF I, 4, 198-203, ed. Fassò, blz. 69.
125 'Dromen zijn tenslotte dromen. [..]'.

E. De zesde (= laatste) scène van TB I

De 144 versregels die Guarini's Satiro in PF I, 5 nodig heeft voor zijn monoloog, blijken door Rodenburgh teruggebracht tot 62 alexandrijnen, alle door Warnaer gesproken. De bekorting is derhalve aanzienlijk. Ze is tot stand gekomen door eliminatie van verschillende passages die ongetwijfeld mede de trots van Guarini hebben uitgemaakt.

1. *Afwijkingen van de PF-scène*

a. *Afzwakking van de Corisca-figuur*. In overeenstemming met de afzwakking van de Corisca-figuur, die bij de bespreking van de vierde scène aan de orde is geweest, vervalt hier wat de Satyr zegt over haar afkomst uit het verderfelijke Argolis.

b. *Afzwakking van anti-feminisme*. Rodenburgh blijkt zowel de hekelende passage over de vrouw die zich opmaakt (PF I, 5, 44-55, blz. 72) als die over de vrouw die in haar gedragingen voortdurend veinst (PF I, 5, 65-74 en 119-124, resp. blz. 83 en 74) geëlimineerd te hebben.

c. *Afzwakking van de slotsom van de hele monoloog*. Rodenburgh behoudt overigens de volgorde van de overwegingen, die men bij Guarini in de monoloog van de Satyr aantreft. Zijn Warnaer komt dus tot eenzelfde conclusie als de Satyr, maar formuleert die korter en minder cru. De laatste zegt:

> Me non vedrà nè proverà Corisca
> mai più tenero amante, anzi più tosto
> fiero nemico, e sentirà con armi
> non di femmina più, ma d'uom virile,
> assalirsi e trafiggersi [...]
> [.....] Oh qual vendetta
> ne vo' far, se la prendo, e quale strazio!
> PF I, 5, 127-133, 139-140, blz. 74-75[126].

Warnaer daarentegen belooft slechts, dat:

> Vind ik heur [= Margriet] daer noch eens ick zal heur zo wel troet'len/
> Zy doet dan wat zy kan zy zal my niet ontwroet'len.
> TB I, 6, blz. 18.

2. *Opmerkingen van stilistische aard*

a. *Virtuositeitsvertoon in amplificatie*. De eerste vier verzen van Guarini worden door Rodenburgh geamplificeerd tot een vijftiental. In deze

126 'Corisca zal mij nooit meer zien of ervaren als een tedere minnaar, veeleer als een woeste vijand, en zij zal voelen dat ze niet meer met vrouwe-wapens maar met wapens van een manhaftig [viriel] man wordt aangevallen en doorstoken [...] O, welk een wraak wil ik op haar nemen, als ik haar te pakken krijg, en welk een geweld [zal ik haar aandoen]'.

alexandrijnen biedt hij compensatie voor het gemis aan stilistische bravoure-stukjes in Warnaer's monoloog, dat een gevolg is van zijn bekortingen. Hij voegt daartoe een tirade tegen de ‘gayle blinde liefd’ in, bestaande uit een opsomming van de aspecten van deze liefde in antithetisch-gebouwde regels als:

> Nu pluymstrijck/dan veracht. Nu lacchent/dan vol pijn/
> Nu zuchtend'/dan weer geyl/de liefdens grillen zyn/
> Nu strijd/dan vreed'/nu vrees/dan hoope groeyd vol duchten
> Nu zoet/dan zuur/nu wijs/en dan weer zotte kluchten.
> TB I, 6, blz. 17.

b. *Gelukkige formuleringen*. Een enkele maal valt het ook hier weer op, dat Rodenburgh erin slaagt voor een uitdrukking bij Guarini een passend equivalent te vinden, soms zelfs een dat zijn voorbeeld overtreft. Zo vindt hij voor Guarini's

> Ingannar più chi più si fida, e meno
> amar chi più n'è degno [...]
> PF I, 5, 75-76, blz. 73[127].

déze Nederlandse verzen:

> Ja die hun meest bemind zy [= de vrouwen] alderminst bezinnen/
> En die het minst verdiend zy aldermeest beminnen/
> TB I, 6, blz. 18.

Samenvattende conclusie uit de gedetailleerde vergelijking van TB I en PF I

a. De TB blijkt een PF die zich in het Haagse gebied afspeelt onder personages die niet pastoraal zijn en wier godsdienst zoveel mogelijk gedepaganiseerd is. Die twee punten hangen nauw met elkaar samen. Ze zijn naar alle waarschijnlijkheid een gevolg van het feit dat Rodenburgh de pastorale tragicomedie van Guarini heeft willen bewerken tot een ‘Haags’ *Treur-bly-eynde-spel* dat zoveel mogelijk bij de realiteit aansloot: vandaar de nauwkeurig gelocaliseerde en gedateerde enscenering.

Door de intrige van de PF als stramien voor zijn Haagse tragicomedie te kiezen, heeft Rodenburgh zich echter een onoverkomelijke moeilijkheid op de hals gehaald. Deze intrige is zó afhankelijk van de Dianacultus in Arcadië, dat deze niet geëlimineerd kon worden zonder dat aan het handelingsverloop onherstelbare schade werd toegebracht. Rodenburgh blijkt dan ook, ondanks het volstrekt ongeloofwaardige van Diana als *prima agens* voor een gebeuren in het laat-16e-eeuwse

127 ‘Meer bedriegen hem die meer zich toevertrouwt, en minder beminnen wie meer [liefde] waardig is [...]’.

‘Batavia’, deze godin toch als zodanig te hebben gehandhaafd. Daarmee wordt de globale depaganisering praktisch weer ongedaan gemaakt.

Rodenburgh blijkt bij het schrijven van zijn spel dus twee oogmerken te hebben gehad. Enerzijds moest zij TB een ‘naboots’ van de PF zijn, wat betekent: eenzelfde intrige hebben. Anderzijds moest het spel zich afspelen in en om het Haagse Bos, wat betekent: op een basis van realiteit staan. Die twee eisen waren niet met elkaar te verzoenen, en door de handhaving van Diana liet Rodenburgh de basis van realiteit praktisch weer vallen. Bij dit alles dringt zich de dubbele vraag op: waaròm hechtte de dichter zoveel belang aan de intrige van de PF? en waaròm wilde hij zijn stuk juist in Den Haag en omgeving situeren? Aan het einde van dit hoofdstuk zal ik deze vragen opnieuw aan de orde stellen; misschien is dan, op grond van het verdere onderzoek, een (gedeeltelijk) antwoord mogelijk.

b. De TB blijkt een gesimplificeerde PF. Guarini's spel bevat een aantal allusies òp en reminiscenties áán (vooral klassieke) literatuur. Men treft daaronder, maar ook wel daarbuiten, sententie-passages aan die in de PF - sinds de editie van Ciotti in 1602 - typografisch als zodanig zijn gemarkeerd. Noch het een noch het ander vinden wij in het spel van Rodenburgh terug; als er in de TB van 1617 passages door middel van aanhalingstekens als sententieus worden aangeduid, dan staat dit geheel los van de sententies uit de PF. Wat de literaire allusies betreft, mag men veronderstellen dat Rodenburgh ze - als en voorzover hij ze tenminste herkende - verwaarloosd heeft, omdat hij er zich van bewust was te schrijven voor een publiek dat de literaire eruditie van dat van Guarini miste.

c. Rodenburgh blijkt niet afkerig van virtuositeitsvertoon op verstechnisch gebied. Het publiek dat hij op het oog had, achtte hij dus kennelijk wèl in staat te genieten van bepaalde stilistisch-poëtische kunststukjes. Een opvallende plaats neemt daaronder de *annominatio* in. Ook op compacte antithetische formuleringen is Rodenburgh gesteld. Men mag veronderstellen dat hij de Europese lyriek van zijn dagen kende. De beelden uit de petrarkistische liefdeslyriek blijken niet zonder meer aan hem voorbij te zijn gegaan; exhibitie van vaardigheid in het hanteren ervan is hem niet vreemd. Hoewel men kan zeggen dat Rodenburgh's alexandrijnen niet onverdienstelijk zijn - men bedenke dat het spel uit de zeer vroege 17e eeuw stamt - moet men toch vaststellen dat zijn versificatievermogen de vergelijking met dat van Hooft niet kan doorstaan.

d. Opmerking verdient het verschijnsel dat ‘negatieve’ personen en passages uit de PF in de TB afgezwakt blijken. Wellicht hangt dit

samen met de ver-Haagsing. Was Rodenburgh bijvoorbeeld van mening dat een fel anti-feminisme, zoals dat in de monoloog van Guarini's Satyr voorkomt, in ‘Batavia’ niet acceptabel was?

Tegenover deze afzwakking staat een lichte tendens tot idealisering, vooral bespeurbaar in de figuur van Orania.

e. Tenslotte blijkt de TB een werk dat niet met veel zorg is geschreven (en evenmin gedrukt). Verscheidene malen moest een nonchalante werkwijze worden geconstateerd.

4. Verder onderzoek van de TB

Na de uitvoerige vergelijking van het eerste bedrijf van TB met PF I ga ik thans - volgens het op blz. 153 ontvouwde plan - over tot de behandeling van enkele meer algemene vragen waarvoor Rodenburgh's stuk ons stelt.

Er is reeds gebleken dat de TB een tamelijk gemutileerde indruk geeft van het spel waarvan het een ‘naboots’ is: de PF als literair produkt en prototype van een nieuw dramatisch subgenre valt in de TB niet of nauwelijks te herkennen. Wat van de PF de charme uitmaakt: de rijkdom aan zoetvloeiende taal, de verborgen zin, de hedonistische moraal, de technische habiliteit in de zorgvuldige vermenging van komische en tragische stof, de perfectie van de luisterrijke koorpartijen met een moralistische tendens - dat alles is verdwenen of verminkt. En wat is gebleven? Een niet meer tot in details verzorgde intrige, virtuositeitsvertoon in lyrische techniek; bovendien, zoals we nog zullen zien, een vergroofde menging van tragische en komische bestanddelen, en, in de combinatie van zang en muziek, slechts een enkel restant van de kenmerken in de PF die van verre preludeerden op de opera.

Toch moeten we nog even bij de TB verwijlen. De reden daarvoor is gelegen in een aantal vragen die, eenmaal gewekt, blijven leven. Deze hebben geen betrekking op de details van versificatie, maar wel op de bewerking *grosso modo* van de PF. Wat, met name, is het gevolg van de geconstateerde invoeging van eigen passages, van eigen personages, op het spel als geheel? Wat is het gevolg van de omissie van passages en personages uit de PF? Zijn er in de gehandhaafde personen door Rodenburgh's bewerking wezenlijke wijzigingen opgetreden? Maken de antwoorden op deze vragen ons iets duidelijk omtrent de bedoelingen van Rodenburgh, toen hij zich, in het prille begin van de zeventiende eeuw, in Engeland zette aan het bewerken van het toen zo beroemde Italiaanse spel?

Om een zo volledig mogelijk inzicht in de TB te verwerven wil ik, met het oog op deze vragen, nagaan wat voor het spel de gevolgen zijn van de wijzigingen die Rodenburgh zich veroorlooft. Daarna zal het

wellicht mogelijk zijn algemene conclusies te trekken omtrent de aard van de TB en Rodenburgh's bedoelingen met het spel.

A. De geëlimineerde en de toegevoegde personages

I. *De 'verdwenen' personages*

Uit de lijst van 'Persoonagien'[128] is ons al gebleken dat in de TB géén personages voorkomen die de equivalenten zijn van Dameta, Coridone en Tirenio. Evenmin treft men in de TB koren van herders, van jagers, en van priesters aan.

1. *Dameta* (een oud man, dienaar van Montano)[129]. In PF I, 4 heeft Dameta tot functie een duistere suggestie uit te spreken, waardoor de toeschouwers-lezers in een zekere spanning gebracht worden die hen doet uitzien naar de afloop van het gebeuren waarop deze duistere uitspraak zinspeelt.

Dameta fungeert bovendien in PF V, 5 als een radertje in het 'catastrofaal' gebeuren van de PF. Wanneer Carino hem herkent als de man van wie hij het kind kreeg dat hij Mirtillo noemde, begrijpt Montano dat deze Mirtillo zijn eerste zoon, door hem Silvio genoemd, moet zijn. Daarmee wordt tevens 'duidelijk' dat Montano thans voor de taak staat zijn eigen eerstgeborene naar de eis van Diana te offeren.

Ik heb bij de bespreking van TB I reeds geconstateerd dat door de eliminatie van de Dameta-figuur het eerste effect zonder meer verloren gaat. Voor de tweede rol die hij in het spel speelt, blijkt Rodenburgh echter een equivalent gezocht en gevonden te hebben. Hij introduceert een nieuw gegeven. Het door Vrede-rijck gevonden kind blijkt - zoals deze zèlf vertelt - om de hals te hebben gedragen

> Een oude gouden penning/met schrift/grieckx/of wals/
> Rondom de muntens kries/'t gheen wy niet kosten lesen/
> TB VII, 3, blz. 93.

Die penning, door Vrede-rijck aan Heereman getoond, wordt door de Diana-priester herkend als

> [...] de band mijns trou/
> Die ick op trouwe gaf aen mijn ge-echte Vrouw'/
> TB VII, 3, blz. 93.

Van deze penning kan Heere-man nu, *virtuositer*, zeggen:

> Trouw-penningh waert ghy eerst/die ons brocht beyd te zamen/
> Rouw-penningh zijt ghy nu/ [...]
> TB VII, 3, blz. 93.

128 Zie boven, blz. 146-147.
129 Zie voor de beide scènes van de PF waarin Dameta optreedt, boven, blz. 47-48 en 72-73.

In Guarini's spel is de tweede Dameta-passage niet geheel overtuigend. Dameta blijkt immers in twintig jaar tijds zó weinig veranderd dat Carino hem op het eerste gezicht herkent. Met het wegvallen van de Dameta-figuur wordt deze schoonheidsfout door Rodenburgh vermeden. Dat de trouwpenning door het kind klaarblijkelijk dag en nacht aan een kettinkje om de hals gedragen werd - het wordt immers door de vloed van de Rijn overvallen en in zijn wiegje weggevoerd - verantwoordt Rodenburgh door Heereman's volgende woorden:

> [de band mijns trou/
> Die ick op trouwe gaf aen mijn ge-echte Vrouw'/]
> Dit was de eerste gift die ick heur gaf mijn leven:
> En mits heur trouwe liefd heeft zy die weer hergheven
> Aen onze eerste vrucht: [...]
> TB VII, 3, blz. 93.

Heereman's vrouw heeft blijkbaar een parallellie beoogd tussen de eerste gift van haar man aan haar en haar eerste gift aan de eerste vrucht van hun liefde. Een geheel overtuigende, geloofwaardige handeling is deze geste naar mijn mening niet; naar mijn smaak vervangt hier de ene schoonheidsfout de andere. Op welke wijze kan het schenken van de penning aan het kind een bewijs van de trouwe liefde van de moeder zijn? In de enige mij bekende literatuur over dergelijke trouwpenningen[130] heb ik geen aanwijzingen gevonden omtrent een dergelijke handelwijze met het ‘bewijs’ van trouw-belofte dat de trouw-penning was.

2. *Coridone* (minnaar van Corisca). Wat de Coridone-figuur betreft kan het volgende worden opgemerkt. In de PF lijkt deze figuur op het eerste gezicht overbodig. Coridone verschijnt maar éénmaal ten tonele. In PF IV, 7, geeft hij een virtuoze passage ten beste naar aanleiding van Corisca's ontrouw[131]. Tot de dramatische handeling draagt zijn optreden nauwelijks iets bij; zijn wezenlijke functie lijkt mij in het volgende te liggen. Evenals Mirtillo in III, 8[132], vertrouwt ook hij op wat hij gehóórd heeft (in zijn geval: van de Satyr), en op wat hij ziet. Beide zintuiglijke ervaringen laten hem tot Corisca's ontrouw concluderen. De toeschouwer-lezer is er hier ten tweeden male getuige van hoe bedrieglijk gezicht en gehoor zijn: zelfs als ze elkaars ervaringen schijnen te bevestigen (zoals in het geval van Coridone) blijken ze op een ‘valse’ wijze tot de waarheid te voeren. Corisca is wèl ontrouw; maar wat Coridone gehoord heeft en vóór zich ziet gebeuren, vormt géén bewijs van die ontrouw. De intrinsieke waarde van Coridone's

130 Roever, N. de, *Van Vrijen en Trouwen. Bijdrage tot de geschiedenis van oudvaderlandsche zeden*. Haarlem, 1891, anast. herdr. 1968, blz. 113-116.
131 PF ed. Fassò, blz. 189-191; vgl. boven, blz. 66-67.
132 PF ed. Fassò, blz. 152-156; vgl. boven, blz. 61.

rol ligt m.i. in deze tweede demonstratie van de onbetrouwbaarheid der zintuigen.

Naast deze intrinsieke waarde is er verder het toneel-technische aspect van Coridone's monoloog[133]. Ik doel hier op het contrast dat er bestaat tussen diens alleenspraak en de direct daaropvolgende monoloog van Silvio, waarmee de achtste scène van PF IV wordt ingezet. Coridone's monoloog kan men karakteriseren als het deficit, de nederlaag van de minnaar (al beredeneert Coridone zelf ingenieus zijn overwinning). Silvio daarentegen juicht over de triomf van de niet-minnaar die hij is (al zal spoedig blijken dat zijn triomf volkomen schijn is). Het contrast in toon en personages van deze twee opeenvolgende scènes doet hun respectieve conclusies des te sterker uitkomen.

Er kan tenslotte nog een derde aspect aan de Coridone-figuur worden opgemerkt[134]. Voor het verloop van de handeling in de PF is het noodzakelijk dat Coridone tegen het plan van Corisca in niet op het door haar vastgestelde tijdstip bij de grotingang in haar tuin verschijnt, maar daar te laat arriveert. Volgens Corisca's bedoelingen moest hij de herder zijn met wie Amarilli in de grot samenkomt, een feit dat Mirtillo had moeten constateren, waardoor hij van haar ontrouw overtuigd zou worden en beschikbaar komen voor Corisca. Het door het toeval veroorzaakte te laat verschijnen van Coridone bewerkt nu dat Mirtillo de grot ingaat (waar Amarilli op Silvio wacht), juist als de Satyr langs komt. Deze hoort Mirtillo ‘tot’ Corisca spreken, en daaruit trekt hij zijn conclusie omtrent Corisca's ontrouw (opnieuw voert een zintuigelijke waarneming iemand op verkeerde wijze tot een - overigens tòch juiste - conclusie!). Deze ontrouw gaat hij vervolgens aan Montano melden als ontrouw van een meisje in de zin van Diana's wet. Montano's dienaren vinden en arresteren daarop Amarilli! Met andere woorden: het toeval, het Fatum, gebruikt Corisca's vernuftig plan om er zijn eigen doel mee te bereiken, en het werkt hier óók door middel van Coridone. Als Rodenburgh deze figuur elimineert, verzwakt hij in zijn TB dus zowel de these als de virtuoze opbouw van de PF.

Toen ik de centrale grot-episode van de PF besprak[135], is duidelijk geworden, dat de these die er door wordt toegelicht, filosofische implicaties heeft. Nu Rodenburgh de Coridone-figuur niet handhaaft lijkt het waarschijnlijk dat hij voor die filosofische consequenties geen oog heeft gehad. Mocht dit wel het geval zijn geweest, dan heeft hij die in ieder geval van geen belang geacht voor zijn publiek, dat niet de eruditie bezat van de hovelingen voor wie Guarini schreef. Bovendien heeft Rodenburgh geen belangstelling gehad (of willen hebben) voor de

133 Zie boven, blz. 67.
134 Zie boven, blz. 67.
135 Zie boven, blz. 59-61, en 102.

demonstratie van de macht van het Fatum zoals die uit het te-laat verschijnen van Coridone blijkt. We mogen wel aannemen dat dit samenhangt met het feit dat de PF niet bewerkt werd omwille van de eigentijdse wijsgerige achtergrond, die overigens alleen voor de zeer attente lezer/toeschouwer oplichtte achter de technische complicaties van het Italiaanse spel. Rodenburgh wenste daarenboven een simpeler intrige - en die kon mede worden verkregen door de eliminatie van Coridone.

3. *Tirenio* (een blinde waarzegger)[136]. Ook de Tirenio-figuur komt in de TB niet voor. De (door Guarini aan de tragedie ontleende) rol van de ziener wordt in Rodenburgh's spel, sterk bekort, vervuld door Zeegheer. Daardoor krijgt Orania's vader trekken van een profetengestalte, die echter niet eerder werden gesuggereerd en op het bewuste ogenblik (TB VII, 4) dus niet voldoende verantwoord zijn.

De profeten-rol van Zeeg-heer wordt in vergelijking met die van Tirenio ingekort door de eliminatie van de lange passus waarin de Arcadische profeet spreekt over de helderziendheid van de blinde tegenover de blindheid van de ziende mens[137]. Ook hier stelt Guarini het gezichtsvermogen weer als bijzonder onmachtig voor, in overeenstemming met de algemene teneur van zijn *tragicomedia pastorale*. Rodenburgh gaat ook hier aan dit aspect van de PF stilzwijgend voorbij. Is het mede terwille dáárvan dat hij de ‘blinde ziener’ uit zijn spel wegliet?

Curieus is het gebed dat Zeeg-heer in de TB uitspreekt, en dat het equivalent zou moeten zijn van Tirenio's gebed tot de *alta providenza*, tot de *sommi Dei*. Bij Guarini luidt dit:

> O alta providenza, o sommi Dei,
> se le parole mie
> fosser anime tutte,
> e tutte al vostro onore
> oggi le consacrassi, a le dovute
> grazie non basterian di tanto dono.
> Ma come posso, ecco le rendo, o santi
> numi del ciel, con le ginocchia a terra
> umilemente. Oh, quanto
> vi son io debitor per ch'oggi vivo!
> Ho di mia vita corsi
> cent'anni già, nè seppi mai che fosse
> viver, nè mi fu mai
> la cara vita, se non oggi, cara.
> Oggi a viver comincio, oggi rinasco.
> PF V, 6, 182-196, blz. 245-246[138].

136 Tirenio treedt op in PF V, 6, ed. Fassò, blz. 240-248; vgl. boven, blz. 73-74.

137 PF V, 6, 26-58, ed. Fassò, blz. 240-241; en V, 6, 109-127, ed. Fassò, blz. 243-244.

138 ‘O hoge voorzienigheid, o opperste Goden, als alle mijn woorden zielen zouden zijn, en ik ze alle heden te uwer eer zou opofferen, zouden ze niet voldoende zijn voor de vereiste dank voor zulk een grote gave. Maar zie, zoveel ik kan, betuig ik u die, heilige godheden des hemels, nederig met de knieën op de aarde. O hoezeer ben ik uw schuldenaar omdat ik heden leef! Reeds heb ik honderd jaar van mijn leven doorlopen, en nimmer wist ik wat leven was, noch was mij het dierbare leven ooit dierbaar, behalve heden. Vandaag begin ik te leven, vandaag word ik opnieuw geboren’.

Rodenburgh's Zeeg-heer bidt aldus:

[1] *Al-schicker, Heylighe Al*, die 'talles doet beweghen
Ghy mildheyds mildste Born, en mild in uwe Zeghen,
Die 'talles oock bestuurt/behoed/beschut/bewaert
Wt Heyl'ghe liefd gheteelt uyt uw Godlijcke aert.
[5] Uw Hemelsche natuur na wel-doen ymmer lusten
En zoo graegh in[139] uw lust dat weldaed nimmer rusten.
Al onz'hoop hooploos was tot bet'ring onzes staet
Helpt ghy/o hulp-rijck God/nae 't stuur uws Hemels raed.
Heer/laet nu stijghen onze zielen t'hoogher stede
[10] Ootmoed'lijck om te dancken uwe moghenthede/
Met zuyv're ziels gezicht/alleen op u ghevest/
Op dat wy gantsch versmaden t'Aerdsche nickers nest. (//)
Neemt wech de duyst're damp des Werelds gayle zotheyd.
De glans/o Heer/verschijn dijn zelfs zelfstandighe God'heyd.
[15] Ha Heyl'ge bornens vliet! waer zielens heyl na lust
Met erenstlijcke graeght/als d'opp're waere rust.

TB VII, 4, blz. 96-97; mijn cursieve letters vervangen Rodenburgh's romeinse temidden der (normale) gotische, *P.V.*

Bij vergelijking vallen twee dingen op. Allereerst dat Zeeg-heer's gebed in de mond van een Christen kan worden gelegd: de tendens tot depaganiseren valt hier weer samen met een verchristelijking. Het tweede verschijnsel dat opvalt is het feit dat Zeeg-heer's gebed, met uitzondering van de zevende regel, met de TB niet te maken schijnt te hebben. Die zevende regel spreekt van het tijdstip waarop ‘onz' hoop hooploos’ was, d.w.z. het moment waarop de vervulling van het orakel voor altijd onmogelijk scheen te zijn geworden door de noodzaak tot terechtstelling van Amarilli. De formulering die Zeeg-heer kiest, is evenwel opvallend ruim. Daarin past ieder willekeurig hachelijk moment in het ‘leven’ van een land, een bevolkingsgroep of van een individu, die zich bewust zijn van de wezenlijke status van de wereld, als ‘t' Aerdsche nickers nest’. In deze algemeenheid konden de woorden van Zeeg-heer zeer goed geldigheid bezitten voor de ‘Batavieren’ van 1600-1601, kort na de roemruchte ‘tien jaren’ van

139 Hoogstwaarschijnlijk dient men voor dit *in* te lezen *is;* ik beschouw *in* als een drukfout, een van de vele die in de TB voorkomen.

Fruin[140], en zullen zij uitstekend hebben gepast in het kader van de festiviteiten rond de sluiting van het Twaalfjarig Bestand[141].

Aan het slot van VII, 4 neemt Zeeg-heer woorden in de mond die in de PF hun equivalent vinden in wat Mirtillo's vader Carino zegt. Daarmee maakt Zeeg-heer nogmaals aan Heere-man duidelijk, dat het kennelijk Gods wil was dat Woud-heer Orania *niet* wilde beminnen. Bovendien zegt hij nog dat zij beiden als 'blinde Menschen' hebben gehandeld. Hier wordt het thema dat in Guarini's spel aanschouwelijk wordt gemaakt, toch even onder woorden gebracht! Wat de TB in deze en de eraan voorafgaande passage aan 'spectacle' mist, wordt er enigermate door gecompenseerd.

4. *Koren*. De eliminatie van de Koren van herders, van jagers en van priesters is een direct gevolg van de verhollandsing die de PF bij Rodenburgh ondergaat. Herders pasten nauwelijks in de Haagse omgeving waarin het spel zich afspeelt; dat zij niet optreden constitueert mede de reeds besproken depastoralisering. Wat de jagers in de PF betreft: zij functioneren slechts als verheerlijkers van Silvio wanneer deze het zwijn van de Erymanthus gedood heeft. Berg noch zwijn konden in de Haagse omgeving worden gehandhaafd: derhalve had het Koor van Jagers geen zin. Het Koor der priesters tenslotte vervult in de PF alleen een rol in het kader van het plechtige heidense offerritueel. Dit ritueel kon moeilijk in al zijn luister worden gehandhaafd in een laat-zestiende-eeuwse Hollandse omgeving. Wat van de cultus van Diana strikt noodzakelijk is voor het verloop van de intrige, moest worden gehandhaafd: Heere-man, Diana, het mensenoffer. De rest was overbodig, sterker nog: ongewenst.

II. *De toegevoegde personages*

De personages die Rodenburgh in zijn TB 'nieuw' invoert en die dus geen equivalent vinden in de PF, dienen eveneens bekeken te worden op hun effect met betrekking tot het karakter van de TB als 'naboots' van Guarini's spel.

Het betreft hier een drietal figuren: Hymeneus, Horatius en Adriaen.

1. *Hymeneus*. De god van het huwelijk verschijnt slechts éénmaal, aan het einde van het stuk, en spreekt daar een korte monoloog uit die de slotpassus van het Koor in de PF vervangt. Klaarblijkelijk wilde Rodenburgh elk Koor in zijn TB vermijden. Wat was dan eenvoudiger dan de slotverzen van het spel in de mond te leggen van de alom

140 1588-1598; zie: Fruin, R., *Tien jaren uit den 80-jarigen oorlog, 1588-1598*. Leiden, 1857-1858.

141 Mogelijk immers werd bij de viering van de sluiting van het Bestand de TB opgevoerd; zie boven, blz. 142.

bekende god van het huwelijk die vlak vóór het einde van de PF nog was aangeroepen? Het Koor der herders had hem daar gesmeekt het huwelijk van Amarilli en Mirtillo te komen voltrekken[142]. Een dergelijke aanroeping vindt in de TB niet plaats. Hymeneus komt 'ongevraagd' op en spreekt de slotverzen. Het is duidelijk dat deze figuur op de structuur van de TB geen enkele invloed uitoefent. Men kan hoogstens zeggen dat de TB door zijn optreden in de Epiloog een mythologische figuur aan het einde van het spel bezit, terwijl de PF die, in de persoon van de proloogspreker Alfeo, aan het begin heeft.

2. *Horatius en Adriaen*. Deze 'scheppingen' van Rodenburgh eisen wat meer aandacht. Zij immers zijn de enige sprekers in een geheel nieuwe scène van Rodenburgh's spel, TB V, 2[143]. Het is een kluchtige scène, waarin de oude Horatius zijn vriend en metgezel Adriaen vertelt van zijn liefde voor Orania. Die liefdesbekentenis schenkt Adriaen de gelegenheid zowel 'realistisch' als moraliserend tot zijn dwaze vriend te spreken. Horatius geeft bij zijn verweer nog een 'prachtig', in ieder geval voorbeeldig, petrarkistisch portret van zijn geliefde. Daarin worden achtereenvolgens de 'hayren', 'tintel-sterren', 'kaecxkens', 'lippen', 'Yvooren burgh' (der tanden), 'Marm're hals' en 'Marm're App'len' van Orania bezongen. (blz. 59)

De structuur van de TB wordt door deze scène niet beïnvloed; zonder enige schade voor het verloop van de intrige kan zij in haar geheel vervallen. Ze lijkt alleen ingevoegd om het publiek te boeien door haar kluchtig en tegelijkertijd lyrisch-technisch-virtuoos karakter. In feite doet zij door haar overbodigheid afbreuk aan de opbouw van de TB.

In het direct op deze scène volgende toneeltje van de TB (V, 3) blijken de twee mannen opnieuw op te treden. Zij zeggen nu alternerend de verzen die in de parallelle PF-scène (IV, 3) door het Koor worden gesproken. Aangezien een deel van de Koorpassage handelt over de zwijnejacht van Silvio, die niet in de TB is opgenomen, is de scène van Rodenburgh korter dan die in de PF.

Als slot van de scène in de TB fungeert een lange monoloog van Horatius. Deze vangt aan met de erkenning dat in het geval van - de inmiddels op 'ontrouw' betrapte - Orania de schijn schoon was, maar de werkelijkheid lelijk. Dan volgt de conclusie dat de eerloosheid

142 PF V, 10, 20-24, ed. Fassò, blz. 260. Na deze 5 regels besluit het koor (zonder aanduiding van de personen waaruit het bestaat, d.w.z. hetzelfde *Coro* als tussen de bedrijven is opgetreden) met een passus van 11 regels. Deze passus behoort echter niet meer tot de 10e scène van PF V, maar blijkt - gezien de typografie - beschouwd te moeten worden als gelijkwaardig aan een inter-act-koor; of in de terminologie van Hooft ten tijde van de *Achilles ende Polyxena* en de *Ariadne:* het *Coro* is een *Choor*, het Koor der Herders een *Rey*.

143 Blz. 57-60.

der meisjes vaak een gevolg is van de ‘vuyle knapens klap’: het ‘listelijck/en loos’ spreken van jonge mannen die een huwelijk beloven en achteraf trouweloos blijken (TB V, 3, blz. 62). Aan deze gevolgtrekking verbindt Horatius de moraal die in het Amsterdam van 1617, door de verwerking van de zinspreuk der Oude Camer, het publiek stellig zal hebben aangesproken:

> Verzmaet de gayle min/waer u schand-vleck is groeyende/
> Behoed u voor die schicht/ en zyt *In Liefde bloeyende*.
> TB V, 3, blz. 63.

Ook deze passage blijkt de structuur van de TB niet te beïnvloeden. Het Koor diende te verdwijnen. Wat van de door dat Koor gesproken tekst gehandhaafd moest worden, blijkt verdeeld te zijn over de zojuist geïntroduceerde figuren. Het enige verschil met de scène in de PF ligt hierin, dat Horatius affectief verbonden is met Orania, wat van het Koor (der herders) in de PF - uiteraard met betrekking tot Amarilli - niet gezegd kan worden. De schrik die door Reynhert (in de PF Ergasto) op het toneel verwekt wordt met zijn mededeling over Orania (in de PF Amarilli)'s ontrouw en gevangenneming[144], is bij Rodenburgh groter dan bij Guarini. De moralistische afsluiting met de eigen monoloog van de ‘vergeefse’ minnaar Horatius wordt hierdoor begrijpelijk en effectief.

B. De geëlimineerde en de toegevoegde scènes

I. *De verdwenen scènes*

De tabel op blz. 154 laat in één oogopslag zien welke scènes van de PF in de TB verdwenen zijn. Ik wil hier in het kort nagaan welke consequenties de eliminatie van elk daarvan voor de structuur van de TB heeft. Verdwenen zijn: PF III, 9; PF IV, 1; PF IV, 6; PF IV, 7 en PF V, 3.

1. *PF III, 9.* In deze scène sluit de Satyr Mirtillo (en naar hij meent óók Corisca) in de grot van Venus Ericina op. Zijn bedoeling daarmee is: Corisca die trouw beloofd heeft aan Coridone, van ontrouw te kunnen beschuldigen. Zo zal hij wraak op haar nemen, omdat zij niet van zijn avances gediend was. Inderdaad is - zoals in PF IV, 3 Ergasto vertelt - de Satyr, nadat hij de grot met een grote steen heeft afgesloten, naar de priesters in de tempel gegaan en heeft er de ontrouw van ‘het meisje’ gemeld, zonder haar naam te noemen. Daarop gaan de dienaren van de opperpriester (Montano) naar de grot en betrappen er Amarilli op ‘heterdaad’ van ontrouw. Zij kunnen moeilijk anders veronderstellen dan dat de Satyr met ‘het meisje’ Amarilli heeft be-

144 PF IV, 3, 99-191, 192b-220 ed. Fassò, blz. 172-176; cfr. boven, blz. 64.

doeld. Het is duidelijk dat Rodenburgh deze scène moest laten vervallen. In 's-Gravenhage en het Bos is een grot van Venus Ericina ondenkbaar. Warnaer kan dus een plan als dat van de Satyr niet uitvoeren. De eliminatie van deze scène hangt derhalve samen met de verhollandsing die het spel van Guarini bij Rodenburgh heeft ondergaan. Ze bewerkt een vereenvoudiging van de intrige. Tegenover deze 'winst' staat het 'verlies', dat deze weglating het wezenlijke van Guarini's spel aantast; in de TB mist men hier een adstructie van de these: ook vergissingen werken ten beste voor allen[145].

2. *PF IV, 1*. Het verdwijnen van deze scène is een logisch gevolg van de eliminatie van PF III, 9. Immers, hier reageert Corisca op het zien van de voor de grot van Venus Ericina gewentelde steen en stelt zij de toeschouwers op de hoogte van het *plan de campagne* dat dit bij haar doet opkomen.

3. *PF IV, 6*. In deze scène zingen de Koren van jagers en herders om beurten de lof van Silvio die het zwijn van de Erymanthus heeft gedood, en daardoor de weldoener van Arcadië is geworden. Koren, zwijn noch Erymanthus figureren in de TB. Een lofzang op Woudheer als weldoener van Batavia kan dus ook geen plaats vinden. Ook hier volgt het wegvallen van de scène uit de verhollandsing van de PF bij Rodenburgh. Diens stuk wordt daardoor echter minder 'lyrisch' in opzet en uitvoering dan zijn voorbeeld.

4. *PF IV, 7*. Deze monoloog van Coridone moest in de TB vanzelfsprekend vervallen; daarin komt immers geen equivalent van de Coridone-figuur voor. De consequenties van deze eliminatie zijn hierboven al besproken[146].

5. *PF V, 3*. Hier worden de voorbereidingen getroffen voor het offeren van Mirtillo. Herders- en Priesterkoor roepen de Maan en de godin Diana aan. Mirtillo mag, vóór hij zwijgend het offerritueel zal ondergaan, nog een laatste wens uitspreken.

Deze scène kon, gezien de rol die de Koren erin spelen en gegeven het paganistische karakter ervan, in de Hollandse TB niet of slechts heel moeilijk een plaats vinden. Daarentegen stuitte het vervallen ervan nauwelijks op bezwaren; het gesprek van Montano en Mirtillo, dat erin voorkomt, draagt immers niets bij tot de actie in de PF. De eliminatie maakte evenwel de TB niet alleen minder paganistisch, maar ook minder 'spectaculair' dan de PF.

145 Zie boven, blz. 102-105, over de macht van het Lot, dat vergissingen ten eigen bate uitbuit.
146 Zie boven, blz. 192-194.

II. *De toegevoegde scènes*

De tabel op blz. 154 laat eveneens zien dat als nieuwe scènes in de TB voorkomen: I, 2; II, 2; V, 2; V, 5; V, 7; V, 8; VI, 2, 3 en 4, en VII, 8. De eerste van deze reeks heb ik al uitvoerig aan de orde gesteld op blz. 172 e.v. Ik laat ze hier dus rusten. De overige breng ik hieronder in de gegeven volgorde even ter sprake.

1. *TB II, 2, blz. 23-25*. De scène bestaat uit een monoloog van Theodora, waarin een *Klaech-lied* is opgenomen. Wat Theodora hier zegt en zingt, blijkt geen invloed uit te oefenen op de gang van zaken in de TB, vergeleken met die in de PF. Het enige effect is dat de TB op deze plaats 'lyrischer' wordt dan de PF.

2. *TB V, 2, blz. 57-60*. Deze scène bestaat uit de hierboven[147] reeds uitvoerig besproken dialoog Horatius-Adriaen. Aan wat daar werd opgemerkt, behoeft hier niets te worden toegevoegd. Wellicht achtte Rodenburgh in een *Treur-bly-eynde-spel* een dergelijke komische tussen-scène gewenst of zelfs noodzakelijk.

3. *TB V, 5, blz. 63-64*. Deze scène begint met een lied dat 'binnen' - dus door een onzichtbare zanger(es) - wordt gezongen, en blijkens de direct daarop aansluitende monoloog van Orania, de vertolking is van wat er in haar leeft[148]. De regie-aanduiding boven de scène geeft aan, dat dit lied door droevige muziek begeleid moet worden. Na het einde daarvan ontwaakt Orania en geeft door haar monoloog rechtstreeks uiting aan haar gevoelens. Op het handelingsverloop heeft ook deze scène geen enkele invloed, maar toch blijkt ze toneel-technisch van belang. Ze staat namelijk in haar combinatie van elegisch lied en droevige overpeinzing in fel contrast met de voorafgaande korte monoloog waarin Margriet jubelde over de gevangenneming van Orania, en die eindigde met de triomferende uitroep (welke voor de muzikanten tevens een oproep blijkt):

> Mijn hert van vreughde klopt/laet nu violen zorghen.
> TB V, 4, blz. 63.

Nu, als het ware in antwoord daarop, niet vreugdevol maar 'droevich ghemusikeert' wordt, krijgt het contrast tussen Margriet en Orania 'lyrisch' een zo sterk mogelijke nadruk.

4. *TB V, 7, blz. 68-69*. Cypriaen spreekt in de monoloog, waaruit deze scène bestaat, over zijn bereidheid te sterven in plaats van Orania.

147 Zie boven, blz. 197-198.
148 Zie beneden, blz. 209-210.

Hij constateert daarbij dat ook hijzelf met zijn dood gebaat zal zijn, want

> [...] dervend'heur/mijn lief/zo zoude ick leven in
> Tien duyzend dooden daechs/dus is een dood veel min
> Als zo veel dooden daeghs/ [...]
> TB V, 7, blz. 68.

Door deze scène wordt het begin van de ontknoping van de intrige, die bij Guarini pas aanvangt in V, 2[149] (= TB VII, 1 en 2), naar een vroeger tijdstip verschoven. De spanning, die de toeschouwer/lezer ervaart ten aanzien van het droevig lot van de onschuldige vrouwelijke hoofdfiguur, wordt daardoor wat afgezwakt. Dat lijkt mij een verlies. Daar staat echter een winst tegenover: wat in de PF over Mirtillo v e r t e l d wordt (door de *Messo*, bode), wordt in de TB door de Mirtillofiguur (= Cypriaen) zelf gespeeld.

Curieus in deze monoloog is nog Cypriaen's verzoek aan de ‘maechdekens’ zijn ‘g'laurierde faem’ op beddegordijnen te ‘naelden’ en daarop Venus' beeltenis te vervangen door de zijne. Aan de Batavieren dicteert hij - en daarmee wordt de monoloog afgesloten - zijn grafschrift:

> Hier leyt met lust
> Die noyt in rust
> Heur mocht verwerven,
> Maer nu uyt trouw
> Tot zijne Vrouw
> Aenvaerden 'tsterven.
> TB V, 7, blz. 68-69.

5. *TB V, 8, blz. 69-70*. Ook deze eigen scène van Rodenburgh is weer een monoloog, ditmaal uitgesproken door Theodora. De situatie waarin deze zich bevond toen we haar voor het laatst zagen (V, 1), blijkt sedertdien niet te zijn gewijzigd. In V, 1 verborg zij zich, bij het naderen van Horatius en Adriaen, achter de struiken om daar te blijven wachten op haar geliefde Woud-heer. Thans kruipt ze aan het einde van haar monoloog - maar nu ‘In Iaeghers kleedingh’ - achter ‘d'Elmen haegh’[150]. Ze weet immers dat Woud-heer, die hier dagelijks jaagt, ieder ogenblik kan verschijnen.

6. *TB VI, 2 en VI, 3, blz. 78-83*. Het heeft zin deze twee ingevoegde scènes als één geheel te beschouwen. In beide scènes bevinden zich dezelfde figuren op het toneel. Naar inhoud is er bij de scène-overgang geen sprake van een caesuur. Alleen de vorm verschilt, en daarmee het aantal sprekende personen. VI, 2 is een monoloog van Cypriaen. VI,

149 PF ed. Fassò, blz. 216 e.v.; verg. boven, blz. 70-71.
150 blz. 69, resp. 70 van de TB.

3 bestaat uit een lange dialoog tussen Cypriaen en Orania, die in VI, 4 wordt voortgezet. Maar daar mengen er zich ook, zij het met slechts enkele woorden, de reeds in VI, 3 aanwezige Eelhert en Heere-man in. VI, 4 loopt tenslotte uit op een lange monoloog, een klacht van Orania.

Cypriaen's monoloog op blz. 78 wijzigt niets in het verloop van de handeling. Hij nodigt ‘Aerd/Bosch/Wind/Zee/en Zon’ uit, zich op te maken om ‘het schoonste schoon’, deze Phoenix, haar van wie ‘Araeta zelfs noch deughd mach komen leeren’, te ontvangen. Zij, ‘De klaerste Hemels Ster/die oyt de menschen zaegen/’ moet luisterrijk worden verwelkomd. Diezelfde natuurfenomenen vraagt hij ertoe bij te dragen dat zijn verzoek wordt ingewilligd. Hij is namelijk van plan zich, als de offerstoet voorbijtrekt, in plaats van Orania als offer aan te bieden.

De dialoog met Orania, die dan volgt, wijzigt daarentegen naar mijn mening de aard van het spel wèl, althans naar de vorm. Immers, Guarini laat in PF V, 2 de *Messo* summier vertellen wat de twee gelieven naar voren hebben gebracht in hun *combat de générosité* over de vraag wie van hen zal gaan sterven. Rodenburgh voert de twee gelieven zèlf ten tonele. De toeschouwers zijn er bij hem getuige van, hoe de twee in liefde en doodsbereidheid met elkaar wedijveren. Hij dramatiseert de ‘epische’ PF-scène, wat betekent dat er winst is aan ‘spectacle’.

Het *combat de générosité* blijkt bij Rodenburgh bovendien langer dan in de PF. Hij benut opnieuw de gelegenheid alle registers van zijn virtuositeit open te trekken in de presentatie van een reeks beelden die ook in de lyriek (kunnen) fungeren. Eén voorbeeld: Orania's geest zal ook na haar dood bij Cypriaen vertoeven en in alles de Echo zijn van zijn doen en laten; de zee, de bossen en de bloemen zullen met het ‘wellen’ van het zand, met hun ruisen en trillen haar blijven vertellen van zijn liefde.

Op Cypriaen's voorstel in haar plaats te sterven, reageert zij heftig. Haar reactie is vooral in zoverre interessant dat zij naar illustere voorgangsters verwijst:

> Wat meerder glory had de Babeloonsche Maeght
> Als dat zy om heur lief/door liefde die zy draeght
> Sturf door heur eyghen hand/als proef heurs hooghe waerde/
> Om zo heur ziel met zijn te griffen[151] hier op Aerde.
> TB VI, 3, blz. 82.

en:

151 *griffen:* hier mogelijk: *inkrassen* en dan absoluut gebruikt, dus zonder vermelding van het object waarin beider zielen ingekrast worden. Men kan echter ook interpreteren: *enten* (op); dan wordt bedoeld: zijn ziel als ent-loot op haar ziel te enten, tot een eenheid te maken. Dr. F.L. Zwaan wees mij beide uitwegen uit Rodenburgh's taalkundige doolhof.

'k Ghelyck myn liefd' niet by de liefde des Egypten
Souv'reyne Coningin/maer gh'lijck zy niet en acht
Het kost'lijck'st tot ghetuych heurs heete minnens macht/
Zo wil ick door myn dood de Wereld openbaren
Uw leven en uw liefd mijn waerdste panden waren.
TB VI, 3, blz. 82,

passages die duidelijk op Thisbe, respectievelijk Cleopatra zinspelen. Ook dit is een (ouderwets, rhetoricaal) vertoon van literair vuurwerk, dunkt me.

7. *TB VI, 4, blz. 83-88*. Het is Heere-man die de zich dan ontspinnende stichomythie over de stervenswil afbreekt. Hij opent daarmee de laatste grote eigen scène van Rodenburgh. Heere-man constateert dat de wet het sterven voor een ander toestaat, en legaliseert zo als het ware Cypriaen's voorstel. Daarop barst Orania in een klacht uit over de ellendige toestand waarin zij zal komen te verkeren als haar geliefde voor haar sterft. De lange tirade van Cypriaen die daarop aansluit, wemelt - nieuw vlagvertoon in rederijkerstrant - van klassieke namen. Achtereenvolgens worden genoemd: Parnas, Helicon, Tyton, Proserpina, Iupiter, Aeool, Europa. Orania, die zichzelf even te voren met Penelope vergeleken had, wijst er in haar repliek op, dat zij sterven kan, nu zij van haar eer en goede naam is beroofd. Cypriaen blijft echter voet bij stuk houden, totdat tenslotte de scène wordt afgesloten met een lange klacht van Orania. Zij begint met over haar leed tot zichzelf te spreken; vervolgens richt zij haar klacht tot de buitenwereld in al haar facetten, om te besluiten met een gebed tot ‘den Hemel’. Geve die haar berusting, want:

[...] zoo ghy wilt dat ick leve
Ghelijck een spieghel voor de Wereld/Heer/ick wil
En met ootmoedicheyd ick mijn misnoeging stil
Ghehoorzaemlijck ick wil my na uw wille buyghen/
TB VI, 4, blz. 88.

Het zal uit dit resumé duidelijk zijn dat ook deze scène geen consequenties heeft voor het handelingsverloop van de TB. Ze leidt in geen enkel opzicht tot een structurele wijziging van de PF-intrige zoals die is overgenomen door Rodenburgh.

8. *TB VII, blz. 102*. De zes verzen, die door Hymeneus worden gesproken, sluiten de TB formeel af. De spel-handeling zelf is reeds geeindigd met de zojuist verklonken verzen waarin Heere-man het bruidspaar gelukwenste en tevens verzocht heeft Vrede-rijck te roepen, aan wie hij zijn dankbaarheid wil betonen voor al het goede dat zijn zoon van hem heeft ondervonden. Hymeneus' woorden luiden aldus:

> Ick God der Bruylofts Feest van d'Hemel kome spoedich
> Om tot uw waerde deughd/mijn wezen heyl en goedich
> Te deelen/mits uw echt/in d'Hemel is ghemaeckt/
> Zijt heugh'lijck/ want met recht/ghy treuring nu verzaeckt.
> De hooghe Goden steets zijn in weldaden groeyende/
> Dus blijft ghy lieve twee/te zaem *In Liefde bloeyende*.
>
> TB VII, 8, blz. 102; mijn cursivering vervangt Rodenburgh's romeinse letters temidden van het (normale) gotische lettertype. *P.V.*

Ze hebben meer het karakter van een Epiloog dan dat ze een scène constitueren. Uiteraard hebben ze op het spel als zodanig geen invloed.

C. Samenvatting

Uit de eliminatie van personen blijkt vooral dat Rodenburgh de filosofische implicaties van de PF-intrige niet gezien heeft of - wat overigens minder waarschijnlijk is - van geen belang geacht voor zijn publiek. Deze conclusie wordt bijzonder duidelijk bij de beschouwing van de eliminatie van de Coridone-figuur. Dat deze niet in de TB voorkomt, lijkt voornamelijk het gevolg van zijn weinig spectaculaire, op het eerste gezicht weinig functionele rol. Zijn diepere betekenis voor de these van Guarini's stuk heeft hem niet voor de TB kunnen redden.

De figuur van de blinde ziener Tirenio is naar alle waarschijnlijkheid geëlimineerd vanwege zijn duidelijk grieks-romeinse aard. Met andere woorden, Tirenio was in de ogen van Rodenburgh te zeer een figuur uit de klassieke tragedie om acceptabel te zijn in een Batavische tragicomedie. Het overdragen van zijn rol op Zeeg-heer blijkt niet in alle opzichten gelukkig: een van de gevolgen is wederom een verzwakking van Guarini's these; bovendien verliest de TB er een treffende (in de persoon van Tirenio aanschouwelijk geworden) antithetische passage door.

Dat de Koren niet meer in de TB voorkomen, is, naar al eerder werd geconstateerd, een gevolg van de verhollandsing. Ook de overweging dat deze in een tragicomedie niet passen, kan een rol hebben gespeeld; achtte Rodenburgh ze te ‘tragisch’?

De transpositie van het spel blijkt tevens verantwoordelijk voor de weglating van alle geëlimineerde scènes op één na. De weglating van die ene scène (PF III, 7) is een gevolg van de weglating van de Coridone figuur.

De toevoeging van personen lijkt in eerste instantie haar oorzaak te vinden in Rodenburgh's mening dat in een tragicomedie ook komische scènes dienden voor te komen. De twee kluchtige personages die hij daartoe heeft ingevoerd, heeft hij tegelijkertijd handig gebruikt als vertolkers van de gedeelten uit de Koor-passages die gehandhaafd moesten worden, al kwamen de Koren zèlf te vervallen.

Hymeneus als nieuw personage kan naar mijn mening gevoeglijk

verwaarloosd worden; zijn rol beperkt zich tot het uitspreken van wat ik hierboven als Epiloog heb gekarakteriseerd.

De toegevoegde scènes blijken alle in dienst te staan van twee doelstellingen. De eerste is: Guarini's stuk in de meer ‘epische’ gedeelten te dramatiseren. De tweede - die wij al kennen uit de vergelijking van TB I en PF I -: waar dit mogelijk is, lyrische virtuositeit ten toon te spreiden.

Uit het feit dat in het voorgaande vrijwel niets is gezegd over verschillen tussen de personages van de PF en hun equivalenten in de TB mag men concluderen dat ik op dit punt in het algemeen geen wijzigingen heb kunnen vaststellen. De enige uitzondering - als dit hier geen te zwaar woord is - vormen de lichte idealisering van de vrouwelijke hoofdfiguur en de afzwakking in Margriet van Corisca's verdorvenheid, waarop ik bij de bespreking van TB I heb geattendeerd[152].

5. Nog enkele opmerkingen over details

1. Nonchalance

In de bespreking van TB I is ons duidelijk geworden dat Rodenburgh nonchalant te werk is gegaan bij het schrijven en/of publiceren van zijn spel. Opvallend is dat die nonchalance zelfs haar sporen heeft achtergelaten in een voor de opzet van het spel zo belangrijke tekst als de orakelspreuk. In die spreuk zoals Guarini die formuleert wordt gesproken over de *pastor fido* wiens trouw de ontrouw van Lucrina moet wegwissen en zo Diana weer welgezind maken ten opzichte van Arcadië. Het is de *pastor fido* die dermate belangrijk is, dat hij zijn benaming aan het spel heeft verleend. Nu heet Rodenburgh's spel *Anna Rodenburghs Trouwen Batavier*. Men verwacht op grond daarvan dat het Batavier-zijn van de trouwe minnaar even belangrijk is als het herderschap van Mirtillo in de PF, en dat Cypriaen's nationaliteit derhalve in de orakelspreuk in de TB vermeld zal worden. De eerste verwachting blijkt bevestigd te worden. Maar in de orakelspreuk wordt nergens van de eis van het Batavier-zijn ook maar met één woord gerept![153]

152 Zie boven, blz. 172 resp. 181-182, 187.

153 De orakelspreuk luidt immers:

> Batavia niet eer en zult ghy zien op houwen
> De wreede droeve straf daer ghy meed' zijt gheplaeght,
> Voor datter twee uyt liefd' in Echte 'tzamen trouwen
> Oock beyd' van Hemels bloed: en g'lijck ons heeft mishaegt
> D'ontrouw van Petronel, en dat verstorte bloedt
> Een ander door herts trouw die Vrouws ontrouheyd boet.
> TB, eerste blz. van de ‘Inhoudt’.

Op blz. 11 van het eigenlijke spel vindt men dezelfde, lichtelijk anders gespelde, en op blz. 96 nogmaals dezelfde nu identiek gespelde tekst.

2. Het tijdschema van de TB vergeleken met dat van de PF

In de PF speelt de handeling zich af in het voorjaar. Precies een jaar tevoren hebben Amarilli en Mirtillo elkaar tijdens de Olympische spelen voor het eerst ontmoet.

Doordat Rodenburgh het kader van de eerste ontmoeting van zijn twee geliefden wijzigt en er de Rederijkersfeesten ter herdenking van het ontzet van Leiden voor kiest, valt de eerste kennismaking van Orania en Cypriaen niet in de lente maar in de herfst. Cypriaen wordt dus in de eerste dagen van oktober verliefd op Orania[154]. Als zij na afloop van de feesten naar Den Haag terugkeert, wordt hij ziek. Cypriaen volgt daarom Orania niet (in tegenstelling tot Mirtillo die Amarilli wèl achterna trekt); hij gaat zijn ziekte uitvieren in zijn eigen land, dat wil in dit geval zeggen: in een niet nader genoemde plaats ergens in Holland buiten Den Haag. Uit zijn verhaal aan Reynhert vernemen wij dan dat hij thuis ziek is geweest.

> Tot dat de zonne uyt de stier tot de bock keerden/
> TB II, 1, blz. 22.

Deze tijdsbepaling is kennelijk een navolging van Guarini's

> [...] da l'uscir che fe' di Tauro il sole
> fin a l'entrar di Capricorno [...]
> PF II, 1, 312-313, blz. 88[155].

Direct daarna keert Cypriaen naar Den Haag terug. Als de zon ‘tot de bock keerden’ betekent: in december. Ongeveer een jaar later bereikt Vrederyck Batavia, zoals blijkt uit TB VI, 1 (blz. 77). Hier wijkt Rodenburgh opnieuw af van zijn voorbeeld: Carino komt namelijk in Arcadië aan, als *già passati sono/duo mesi*, *e più/fors'anco*[156], sinds Mirtillo er kwam, die in december uit Elis vertrokken was. Over de reisduur van Mirtillo noch over die van Carino wordt ons iets medegedeeld. Maar wèl begroet Mirtillo in PF III, 1 de lente. Dat houdt in

154 Zie TB II, 1, blz. 19-20; de essentiële regels hieruit luiden:

> Den tweeden der wijn-maent [...] zo schickten ick my daer [Leiden]
> [..]
> Daer zach ick mijn goddin [...] Zo vaerdich als myn ooch op mijn lief had ghedoeld:
> /Was flucx bestrickt mijn ziel [...].

155 ‘Van dat de zon uit [het dierenriemteken] de Stier kwam tot hij [het teken van] de Steenbok binnenging’. De zon bevindt zich in het teken van de Stier gedurende april, en gedurende december in dat van de Steenbok. Rodenburgh maakt naar mijn mening hier een fout door Guarini te volgen. De Nederlander wil immers slechts het tijd*stip* aangeven waarop Cypriaen weer beter was, maar noemt door zijn vertaling een tijd*spanne;* dat bovendien aanvangt in *april* en eindigt in *december*, terwijl hij Cypriaen in *oktober*, vlak na de oktoberfeesten in Leiden, ziek heeft laten worden.

156 PF V, 1, 58-59, ed. Fassò, blz. 211: ‘reeds twee maanden verstreken zijn, en misschien zelfs meer’.

dat hij rond de jaarwisseling in Arcadië terugkeerde, en zijn oude ‘vader’ eind februari of begin maart in dat land aankomt. Zo kloppen de tijdsbepalingen in Guarini's spel onderling: als de handeling van de PF zich voltrekt, is het in Arcadië opnieuw lente. Van de twee, of misschien meer maanden die Carino noemde, maakt Rodenburgh in Vrederyck's mond er ongeveer twaalf. Dan moet Cypriaen's ‘vader’ omstreeks december in Batavia arriveren, wat wil zeggen dat de handeling van de TB zich in het winterseizoen afspeelt. Blijkens de inzet van TB III, 1, de weergave van PF III, 1 is dit onmogelijk: dan begroet ook Cypriaen de lente! Er klopt dus iets niet in Rodenburgh's tijdschema.

3. DE TB en de eenheid van tijd in de PF.

De TB vangt aan in de vroege dageraad. Vanaf I, 1 tot en met V, 4 blijkt alles zich af te spelen op één en dezelfde dag. In V, 5 echter zegt Orania, zojuist ontwaakt uit een slaap tijdens welke muziek en zang geklonken hebben:

> Nu rijst de gouden zon die 'k niet en zal zien daelen
> TB V, 5, blz. 64.

Dan volgt een gebed tot die zon, het ‘Heyl'ghe Hemels licht’ waarin zij vraagt dat deze getuigenis van haar onschuld aflegt, ja zelfs bij de antipoden haar faam verbreidt. Dit laatste verzoek wijst erop dat de reële zon wordt toegesproken, en niet de eeuwige zon der gelukzaligheid of de Godheid in de hemel waarheen ze, naar eigen (en des toeschouwers) verwachting weldra zal gaan.

De geciteerde regel suggereert een nieuwe dageraad op het toneel. Dat betekent dat Rodenburgh geen rekening houdt met de door Guarini in acht genomen eenheid van tijd.

Als men de TB naleest op aanwijzingen die duidelijk maken in hoeveel dagen de handeling zich afspeelt, vindt men verder nog maar één plaats die ons op dit punt iets naders mededeelt. In TB VII, 6, blz. 99, zegt Margriet in haar uiting van verwondering over Reynhert's vreugde om het huwelijk van Orania en Cypriaen:

> Ter dood was zy verwezen al verle'en drie daghen.
> TB VII, 6, blz. 99.

Daaruit kan niets anders worden afgeleid dan dat de handeling in de TB (tenminste) drie dagen in beslag neemt.

Deze afwijking van de door Guarini toegepaste eenheid van tijd komt overeen met een opmerking die Rodenburgh maakt in zijn poëtica *Eglentiers Poëtens Borst-weringh*. In dit twee jaren na zijn TB uitgegeven werk schrijft hij op blz. 47-48:[157]

157 *Eglentiers Poëtens Borst-weringh* door Theodore Rodenbvrgh [etc.] T: Amsterdam, 1619, blz. 47-48.

> Zo men oock wel let op den Italiaen, Ridder *Battist Guarijn*, zeer qualijck kanmen ghelooven dat alle de handelinghe van zyn *Pastor fido* in een dach, twee noch drie gheschiet kan// wezen [...]

Dit citaat staat in een passage die de overgang vormt van Rodenburgh's bewerking van Sidney's *Defence of Poesie* naar die van Wilson's *The Arte of Rhetorique*[158]. De kritiek van Rodenburgh komt derhalve uit eigen koker. Blijkbaar koesterde hij het hier geformuleerde bezwaar tegen de eenheid van tijd in de PF reeds toen hij zijn TB publiceerde. Er valt niet of nauwelijks aan te twijfelen dat hij ten tijde van zijn werk aan de TB, in de vroege jaren van de 17e eeuw, dezelfde mening was toegedaan; niets wijst erop dat hij de geciteerde verzen in de TB eerst later zou hebben toegevoegd.

Het ontbreken van de eenheid van tijd krijgt overigens in het spel weinig nadruk. Er wordt maar tweemaal 'over' gesproken. Alleen bij het eerste citaat is er misschien meer dan alleen gesproken: het is niet onmogelijk dat tijdens Orania's monoloog voor de toeschouwers een opgaande zon te zien is geweest. Ondanks die geringe nadruk mogen we, naar mijn mening, toch concluderen dat Rodenburgh hier b e w u s t afwijkt van zijn voorbeeld[159].

4. De TB en de crisis zintuigen - rede in de PF

Hierboven, op blz. 101-107, is uiteengezet hoe de PF de crisis van zintuigen en rede, de ineenstorting van het humanistisch-neo-platonisch wereldbeeld weerspiegelt. In de dialoog van Orania en Eelhert (TB V, 6) - de bewerking van de dialoog Nicandro-Amarilli in PF IV, 5[160], die voor de weergave van deze crisis zo belangrijk is! - laat Rodenburgh echter juist de regels vervallen die expliciet spreken over de hulpeloosheid van de zinnen zonder de rede. Ook wordt er in de Nederlandse dialoog nergens gezegd dat de rede alléén houvast heeft aan de feiten. Daardoor heeft de crisis van zinnen en rede in de TB veel minder reliëf gekregen dan in de PF.

158 Witstein, S.F., *Bronnen en bewerkingswijze van de ontleende gedeelten in Rodenburghs Eglentiers Poëtens Borst-weringh* (1619) [...] Amsterdam, 1964, blz. 5 en 12 van het separaat (= blz. 229 en 236).

159 Ik geloof dus niet dat hier gedacht moet worden aan nonchalance van Rodenburgh, hoe weinig zorgvuldig deze vaak ook te werk gaat. Dat blijkt opnieuw op blz. 95 waar Heere-man, in trouwe navolging van Montano, attendeert op het einde van de dag, en daarom tot spoed maant bij de offerplechtigheden. Hij zegt daar: '[...] ziet hoe de duystre nachte//Ghenaeckt/de Zon verloopt' - alsof de eenheid van tijd wèl gehandhaafd is (c.q. moest worden)!

160 PF ed. Fassò, blz. 179-186, zie boven, blz. 65.

5. Een drietal liederen, waarvan tenminste één met muzikale begeleiding

De vijfde scène van TB V bestaat uit een strofisch gedicht, en een aansluitende monoloog van Orania. Zoals de tabel op blz. 154 hierboven al duidelijk heeft gemaakt, hebben noch lied noch monoloog een voorbeeld in de PF. Op de contrasterende werking van deze scène in het dramatisch gebeuren heb ik hierboven al gewezen[161]. Ik behoef hier dus nog slechts op het lied als zodanig in te gaan. Wanneer men het op details bekijkt, blijkt het weinig geslaagd. In de strofen 1 t/m 4 zitten verscheidene *cruces*, die er voor ons onderzoek echter weinig toe doen. Ik ga er dan ook aan voorbij. De strekking van deze vier strofen wordt tenslotte samengevat in de vijfde (= laatste) strofe. Deze luidt:

> Treurt natuur [= lichaam], doch vreughdichzal mijn ziel
> In d'Hemel zijn geplaetst g'lijck 'tvleesch in d'aerd verviel,
> Ick vrees de pyn niet als ick mach zijn wis
> Dat *Cypriaen* zijn leven zeker is.
> TB V, 5, blz. 64.

Onwillekeurig vraagt de lezer/toeschouwer zich af wie er hier en in de voorafgaande strofen van het lied aan het woord is, wie er met ‘Ick’ wordt aangeduid. Rodenburgh geeft immers niet aan wie ‘binnen’ (= achter de coulissen) zingt. De direct op het lied volgende monoloog van Orania maakt echter duidelijk dat zijzelf onbewust de ik van het gedicht is. In deze alleenspraak zegt zij namelijk o.m.:

> Hoewel natuure treurt/hoe vreughdich zal mijn ziele
> In d'Hemel zijn ghehuyst! laet d'aerde 'tVleesch vernielen
> Ick vrees die pijne niet/als ick mach zijn ghewis
> Mijn lieven *Cypriaen* het leven zeker is/
> TB V, 5, blz. 64.

Orania blijkt dus de laatste strofe praktisch in dezelfde bewoordingen te herhalen. In het lied wordt derhalve haar gemoedsstemming uitgedrukt t e r w i j l z i j s l a a p t. Het lijdt naar mijn mening geen twijfel of de hier gesignaleerde herhaling heeft ten doel duidelijk te maken dat het lied deze functie heeft. Dat juist de samenvattende strofe wordt herhaald, vindt misschien mede zijn oorzaak in de overweging die bij Rodenburgh kan zijn opgekomen: dat een gezongen en door muziek begeleid lied gewoonlijk minder goed verstaanbaar is. Als de toeschouwer het niet of maar half heeft kunnen volgen, dan komt hij door deze herhaling van de samenvatting in Orania's monoloog (zonder muzikale begeleiding!) toch te weten wat in haar leeft. Met dat al is het wel duidelijk dat het lied met muzikale begeleiding geen onontbeerlijk bestanddeel van Rodenburgh's spel genoemd kan worden. Het komt mij voor dat Rodenburgh hier toegeeft aan zijn ook in andere stukken

161 Zie boven, blz. 200.

aan het licht tredende neiging een dramatische handeling met muziek en zang op te luisteren - een neiging die men blijkens de PF ook bij Guarini aantreft.

Tot een soortgelijke conclusie voert de beschouwing van een tweede lied dat in de TB voorkomt en dat evenmin een voorbeeld of equivalent vindt in de PF. Het wordt gezongen door Theodora, in TB II, 2 (blz. 24-25). Zij zoekt in de zang leniging voor haar verdriet en zingt daarom een *Klaech-lied*. De tekst ervan bewijst opnieuw welk een weinig gelukkige hand Rodenburgh in de TB heeft als hij formele lyriek schrijft. De inhoud van het lied draagt niets bij tot de handeling en voert evenmin tot beter begrip van Theodora's gevoelens. Het getuigt slechts van haar verdriet over de machteloosheid van haar tranen en zuchten, die niet in staat zijn het verharde hart van haar geliefde ‘prins’ te vermurwen. De beeldspraak is traditioneel petrarkistisch, de syntaxis dermate wrak dat de lezer onwillekeurig aan een slechte vertaling denkt.

Behalve de uitspraak van het Orakel (op blz. 11 en 96) en Cypriaen's door hemzelf voorgestelde grafdicht (blz. 68-69) onderscheidt zich verder nog slechts één passage in de TB zowel typografisch als rijmtechnisch van de speltekst. Men treft die passus aan op blz. 57. Het is wederom Theodora die er aan het woord is. Ook deze tekst - al wordt het nergens met zoveel woorden aangeduid - zal wel bedoeld zijn om gezongen te worden. Het zijn in totaal acht regels met het rijmschema *ababccdd*, die zoals de overige ‘lyrische’ passages, verstechnisch onhandig gebouwd zijn. De spreekster bevindt zich alleen op het toneel nu Roemert, aan wie zij over haar liefde tót en belevenissen mèt Woudheer heeft verteld, vertrokken is, op zoek naar Mieuwes die Theodora's kleding in bewaring heeft genomen toen zij zich in mannekledij stak om onherkenbaar haar geliefde te kunnen volgen. Theodora - nog steeds in mannekledij - maakt ons in de acht regels deelgenoot van wat ‘het herte treurich queelt’ als het zijn verlangen niet bevredigd ziet. Zij raadt vervolgens het hart aan dan maar naar het oude verdriet terug te keren.

Wat hier over de formele lyriek in de TB is medegedeeld, volstaat voor de volgende vaststelling. Deze lyriek verschilt aanzienlijk van die welke Rodenburgh elders - met name in het tweede deel van *Eglentiers Poëtens Borst-weringh* - heeft gepubliceerd. De laatste is veel vloeiender van stijl. Ten tijde van het schrijven van zijn TB blijkt Rodenburgh echter nog niet in staat een redelijk lyrisch vers te componeren. Wel heeft hij klaarblijkelijk behoefte aan dergelijke lyriek, ook als deze een vreemd element in het dramatische geheel blijft.

6. Een muzikaal ‘ghespel’ in de TB

In TB II, 1 schetst Rodenburgh - bij monde van Cypriaen die vertelt

hoe hij Orania heeft leren kennen - een bekoorlijk, curieus, eigen tafereeltje; men is geneigd het een klein genre-schilderijtje te noemen. De passage vervangt een drietal regels van Guarini (PF II, 1, 114-116, blz. 82) waarin deze Amarilli onder haar vriendinnen als een alleredelste roos temidden van nederige viooltjes laat excelleren. Nadat Cypriaen geconstateerd heeft dat

> Het goed en is geen goed/noch 'tquaet en is geen quaet
> Zoo 't niet en is ondeckt. [...]
> TB II, 1, blz. 20.

vertelt hij hoe hij een vriendin in kennis stelde van zijn liefde op het eerste gezicht en haar vroeg hem te helpen om met Orania in contact te komen. Zij kleedde hem toen in ‘Vrouws-kleed’, en

> In huyf en hayr ghepronckt/recht na de Haechsche zeeden/
> TB II, 1, blz. 20.

werd hij door haar gebracht

> [...] ter plaetse waer *Orania* was/
> Met al haer speelghenoods verzaemd/op 't klaver gras/
> Vlack onder 't dicht gheboomt. Waer zy te zamen speelden:
> *Cornelia* de Luyt/*Lucrecias* stem queelden/
> De Cimbel *Petronel*, *Margrieta* blies de fluyt/
> *Helena* de Bandoor[162]/*Orania* 'tlaechste gh'luyd.
> 't Scheen heur Vyole sprack/zoo zuyver zy toucheerden/
> Zoo dat al het ghespel zich nae heur Gouverneerden.
> *Euridices* accoort[163] die Harmony niet had/
> Want zoo lief was 'tghehoor dat ick my zelfs vergat:
> Vermits mijn zinnen door het wandelen van d'ooghen
> Verleyden zoo mijn gheest/dat ick was opghetooghen/
> Door vreught van 't ooch/en ‘toor/die liefd’ en kunst verkoor;
> Zoo dat mijn Ziel/en gheest zijn Ziel/en gheest verloor.
> TB II, 1, blz. 20.

162 *Bandoor*. WNT II, 1, kol. 963 omschrijft dit instrument als ‘zeker snareninstrument, eene soort van luit’ en noemt de term waarschijnlijk aan het Franse *pandore* ontleend, met nevenvorm *mandore*. Meerzeggend in dit verband lijkt me de informatie in de *Algemene Muziek-Encyclopedie*, o.l.v. Dr. A. Corbet en Wouter Paap, Dl. V, Antwerpen enz., (1961), blz. 408 s.v. *Pandora* (waarnaar onder *Bandora*, in Dl. I verwezen wordt). Na het verstrekken van instrumenttechnische inlichtingen, wordt gezegd: ‘zeer populair in 16e en 17e eeuw in Engeland voor het begeleiden van zang’. De uitvinding van de Bandora wordt toegeschreven aan John Rose, Londens instrumentenbouwer, in 1562. Het komt mij voor dat hier uit een onverwachte hoek een bevestiging wordt gegeven van de connecties van de TB met Engeland.

163 *Euridices accoort:* een uitdrukking die in eerste instantie naar de Klassieke Oudheid schijnt te wijzen. Mijn speurtocht in die richting naar de betekenis van deze uitdrukking is vergeefs geweest. Het lijkt mij echter zeer goed mogelijk dat we het in een geheel andere richting moeten zoeken. Het komt me zeer plausibel voor dat hier gezinspeeld wordt op een in die dagen (begin 17e eeuw) zeer recent muziekdramatisch werk. De 6e oktober 1600 vond - zo vermeldt de *Algemene Muziek-Encyclopedie* (zie vorige noot) Dl. V, Antwerpen enz., (1961), blz. 468-469 s.v. *Peri* - ging te Florence in première: Jacopo Peri's opera *Euridice* op tekst van Rinuccini, en met enkele gedeelten door G. Caccini getoonzet. De partituur werd in 1601 uitgegeven. Deze opera *Euridice* blijkt ‘lange tijd het lichtende voorbeeld voor het jonge muziekdrama’ te zijn geweest! Complimenteert de auteur van de TB de musicerende meisjes, door hun samenspel harmonieuzer te noemen dan wat in Peri's *Euridice* geboden wordt? Ik ben geneigd deze vraag bevestigend te beantwoorden.

Het is een tafereeltje dat aan Cypriaen's vertelling een barokker karakter verleent dan Mirtillo's relaas bezit. De introduktie van het muzikale, al is het dan slechts in epische uitbeelding, wijst op een tendens bij Rodenburgh om verschillende kunstuitingen en zintuiglijke indrukken te vermengen.

7. Een ‘hert’ in de TB, geen wolf

In de scène waarin Woud-heer Theodora verwondt (TB V, 9), ziet de jager in de struiken ‘yet graeus’ dat naar zijn mening ‘wel een herte’ kon zijn (blz. 72). Dat ‘hert’ blijkt echter Theodora. In de PF (IV, 8, 124-125, blz. 196) veronderstelt Silvio dat hij op een wolf schiet; Dorinda is op dat moment in Lupino's wolvehuid gekleed. Als Jonckbloet de inhoud van de PF samenvat, laat hij Silvio in de struiken een hert ontwaren[164]. Er blijkt uit dat Jonckbloet althans bij deze passage niet Guarini's tekst voor ogen heeft gehad, maar Rodenburgh's ‘naboots’ waarin ook in dit detail de verhollandsing consequent is is doorgevoerd.

8. Margriet's list en haar berouw

In PF III, 5 ontvouwt Corisca haar ingenieuze plan, waarin Coridone een rol speelt en waardoor Amarilli op ‘ontrouw’ zal worden betrapt met alle gevolgen van dien: háár dood en Mirtillo's vrijkomen voor Corisca[165].

Nu de Coridone-figuur in de TB ontbreekt, zal het listige plan van Margriet (de Corisca van de TB) anders moeten worden opgezet, en anders moeten verlopen. Hoe bereikt Rodenburgh dit?[166]

Margriet maakt Orania wijs dat in een bepaald gedeelte van het Haagse bos geregeld nachtelijke liefdessamenkomsten plaats vinden tussen haar officiële verloofde, Woud-heer, en Margriet's ‘mayd’ Lobbrich, de verhollandste Lisetta uit de PF. Als nu Orania deze twee

164 Jonckbloet, W.J.A., *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*, Derde Deel, Vierde druk, herzien en tot den tegenwoordigen tijd bijgewerkt door C. Honigh. Groningen, 1889, blz. 254 (noot); zulk een hert treft men ook aan in de samenvatting van de PF-intrige in Smit, W.A.P., *Van Pascha tot Noah* I, Zwolle, 1956, blz. 488.

165 Zie boven, blz. 59-60.

166 Wat volgt, vindt men in de TB op blz. 45-46.

in de middaguren van deze dag daar ter plaatse inderdaad aantreft, zal zij overtuigd zijn van Woud-heer's ontrouw jegens haar. Zij is dan vrij haar liefde - zoals zij heimelijk wenst, naar Margriet weet - op Cypriaen te richten. Diezelfde Cypriaen wordt door Margriet naar dezelfde plek gestuurd. Zij bereikt haar doel, dat hij er inderdaad heengaat, door hem wijs te maken dat Orania juist dáár een afspraak heeft met een 'veracht ghezel'. Hij zal dus - als hij zijn geliefde inderdaad op de aangewezen plek aantreft - ervan overtuigd zijn dat zij hem ontrouw en zijn liefde onwaardig is. Zo zal Cypriaen innerlijk vrij komen voor Margriet. Als nu zowel Orania als Cypriaen op de rendez-vousplaats aanwezig zijn, zullen dienaren van Heere-man, door Margriet gewaarschuwd, hen beiden daar betrappen; daarmee is de ontrouw van het meisje 'bewezen', wat betekent dat Orania volgens de wet van Diana ter dood zal worden gebracht. Op deze wijze zal Margriet hetzelfde resultaat bereiken als Corisca in de PF: de man die zij bemint zal overtuigd raken van de onwaardigheid van zijn geliefde, en legaal beschikbaar komen voor een ander: Margriet zelf.

Zowel in de PF als in de TB verloopt het plan bij de uitvoering anders dan Corisca, resp. Margriet hadden verwacht en bedoeld. Bij Rodenburgh gebeurt dit op een heel simpele manier: Cypriaen gaat n i e t aan Orania twijfelen en blijft haar liefhebben; hij besluit zelfs in háár plaats te willen sterven. In het spel van Guarini verloopt alles veel gecompliceerder, doordat bij hem zowel Coridone als de Satyr in deze episode een rol spelen. De simplificatie die Rodenburgh bewerkstelligt, vindt plaats door de eliminatie van de Coridone-figuur en het niet laten optreden van Warnaer i n d e z e p a s s a g e. Op de consequenties van de eliminatie van Coridone heb ik al eerder gewezen[167]; met hem gaat in de TB een demonstratie van de onbetrouwbaarheid der zintuigen verloren. Eenzelfde effect heeft ook het vervallen van de Satyr-figuur i n d e z e p a s s a g e. Immers, bij Guarini illustreert de reactie van de Satyr op wat hij Mirtillo bij de 'ontmoetings'-grot z i e t doen en h o o r t zeggen, opnieuw de verraderlijkheid van de waarnemingen van oog en oor[168]. - Ten opzichte van b e i d e geëlimineerde figuren blijkt dus Rodenburgh's vereenvoudiging van de bewuste passage neer te komen op verwaarlozing van een belangrijk levensbeschouwelijke these, die karakteristiek is voor de PF.

167 Zie boven, blz. 192-194.

168 De vereenvoudiging die Rodenburgh de intrige laat ondergaan, heeft tenslotte ook nog tot gevolg dat men in de TB hier géén adstructie vindt van de these dat alles, ook het negatieve, uiteindelijk ten goede leidt. In de PF immers arresteren de dienaren van de opperpriester, op grond van het verhaal over de ontrouw van 'een meisje' door de Satyr gemeld, waarbij deze Corisca op het oog heeft, een ander, Amarilli! (zie Ergasto's verhaal in PF IV, 3, 99-220, ed. Fassò, blz. 172-176; cfr. boven, blz. 63-64. De arrestatie van Amarilli nu is - naar uiteindelijk blijkt - noodzakelijk voor de *exitus felix* van het spel!

Aan het einde van de PF bekeert Corisca zich - zoals passend is in een tragicomedie met gemengde structuur[169] - van de dwalingen haars weegs en krijgt zij van Amarilli en Mirtillo vergiffenis. Deze passage in PF V, 9 is naar mijn mening wat geforceerd en overtuigt de lezer/toeschouwer nauwelijks. Rodenburgh heeft van deze scène slechts een tweetal regels behouden in de 6e scène van TB VII. Bij hem komt er géén confrontatie tot stand tussen de berouwvolle Margriet en de gelukkige Orania en Cypriaen. Daar staat tegenover dat hij Margriet een eigen monoloog[170] in de mond legt, met een nadrukkelijk moraliserend slot. De monoloog begint met een uitbarsting van droefheid en teleurstelling om de mislukking van haar plan, overgaande in een reeks bittere verwijten aan het adres van ‘hoop’ met ‘heur valsche lach’. Vooral in dit gedeelte heeft Rodenburgh opnieuw de kans benut blijk te geven van zijn technische virtuositeit door een overvloedig gebruik van o.a. de *annominatio*. - Na deze uitbarsting komt Margriet langzaam tot bezinning. Zij gaat inzien dat de ‘minne’, de ‘nicker’, haar ertoe gebracht heeft Orania naar het leven te staan. ‘Om zo te raken tot het hebben mynes lust’. Ook al heeft ‘d'Hemel zelfs’ haar kwaad ten goede gekeerd, dat neemt haar schuld niet weg. In de laatste tien regels van haar monoloog klinkt duidelijk het berouw door, en de hoop dat dit berouw haar zal voeren tot ‘Goods genade’:

> Hoe wroeght nu myn gemoed/als ick te recht bevroede
> Hoe dat ick trachten na verstorting heures bloede?
> Batavias ghewest te bang is voor *Margriet*,
> Helaes/bedruckte vrouw/schuylt waer u niemant ziet.
> Doch/lacy/het ghemoede draeg ick zelven mede/
> Het zy dan waer ick vlucht/ick blyve in onvrede:
> Ten waer ick door 't berouw eens uyt de knaging quam/
> En Gods ghenae weer geeft 't gheen ick my zelfs ontnam.
> Boetvaerdelijck berouw verkrijght wel Goods genade/
> Gods goedheyd is zo mild dat niemand komt te spade.
> TB VII, 6, blz. 101.

Dit slot is opnieuw een uiting van de tendens tot verchristelijking die ik al meermalen in de TB heb gesignaleerd. Opmerkelijk is verder nog dat Margriet hier rechtstreeks onder woorden brengt dat ‘d'Hemel’ het kwade heeft gebruikt om het goede te bewerken. Dat is iets wat in de PF telkens weer op subtiele wijze gedemonstreerd wordt aan de feiten, maar niet wordt uitgesproken. Het lijkt erop dat Rodenburgh hier ‘epische’ compensatie heeft willen bieden voor het vervagen van Guarini's onuitgesproken these ten gevolge van de vereenvoudiging die de intrige in de TB heeft ondergaan.

169 Zie boven, blz. 93.
170 TB VII, 6, blz. 100-101, in totaal 40 verzen.

Conclusie

De enkele details die ik in deze paragraaf ter sprake heb gebracht, doen uitkomen dat Rodenburgh ook in de grote lijnen van zijn spel vrij oppervlakkig is te werk gegaan. Hij heeft geen belangstelling voor de formeel-technische aspecten van het ‘voorbeeldige’ treur-blijëindigende spel van Guarini, en evenmin voor de levensbeschouwelijke these ervan.

Verder hebben wij gezien dat het lyrisch-muzikale hem aantrekt, zowel in de enscenering van zijn spel als in de ‘epische verbeelding’ binnen de tekst.

V. Het resultaat van het onderzoek

1. Samenvatting

De bestudering van de titelpagina, de opdracht, de ‘Inhoudt’, de lijst van ‘Persoonagien’ en de toneelaanduiding, de gedetailleerde vergelijking van het eerste bedrijf der beide spelen, een globaler vergelijking van de rest, en de bespreking van een aantal details, hebben ons tot de volgende vaststellingen gevoerd:

a. *Anna Rodenbvrghs Trouwen Batavier* is een bewerking van de PF van Guarini. Het Nederlandse stuk is in de jaren 1600-1601 in Engeland ontstaan, in 1609 in Nederland opgevoerd en in 1617 voor het eerst, in een uitgebreide versie gepubliceerd.

b. De tekst van de TB is ‘gerijmd’ door Theodore Rodenburgh. Van Anna Rodenburgh, die in een liefdesrelatie met de ‘Rymert’ wordt voorgesteld, wordt gezegd dat zij de inspiratrice van het spel is geweest. Het is mogelijk, maar valt niet te bewijzen, dat zij ook aan de tekst heeft meegewerkt; de titel van het spel kan dit laatste suggereren. Het is echter evenmin uitgesloten dat de volledige, pas bij de druk tot stand gekomen titel de suggestie inhoudt, dat de hoofdfiguur van het spel een travestie bedoelt te zijn van de ‘Rymert’, Anna's geliefde trouwe Batavier, en dat Orania Anna verbeeldt.

c. De TB is een Haags *Treur-bly-eynde-spel:* de pastorale eigenschappen van het voorbeeld zijn er praktisch gesproken geheel uit verdwenen. Dat het Haagse stuk geen pastorale meer is, kan het eenvoudigst worden toegeschreven aan Rodenburgh's streven van Guarini's drama een Haags spel te maken. Eveneens in verband met deze ver-Haag-sing is de PF, zoals die in de TB is nagebootst, zoveel mogelijk gedepaganiseerd. De religie die in de TB verbeeld wordt, vertoont hier en daar gelijkenis met de christelijke gedachtenwereld.

d. Het *Treur-bly-eynde-spel* zoals dat door de TB gerepresenteerd wordt, verschilt formeel aanzienlijk van het prototype van het nieuwe subgenre in de dramatiek, dat de PF wilde zijn en ook inderdaad is geworden. Rodenburgh blijkt van oordeel te zijn dat een tragicomedie geen 5 bedrijven, geen 4 inter-act-koren, geen reien binnen de bedrijven, geen eenheid van tijd en plaats hoeft te bezitten. Evenmin acht hij een proloog noodzakelijk of zelfs maar wenselijk. Anderzijds meent hij wel dat in een dergelijk spel kluchtige scènes moeten voorkomen.

e. Het spel met allusieve namen dat door Guarini in zijn PF gespeeld wordt, neemt Rodenburgh, 'nae 'sLandts gheleghentheydt verduytschet' over.

f. Rodenburgh toont geen aandacht voor de moraal van de PF. Evenmin dient zijn spel tot literair vermaak van een in de klassieke (en Italiaanse) letteren geschoold publiek; zijn TB illustreert geenszins het deficit van 's mensen zintuigen en rede; het biedt geen werkelijke sententies.

Wel vertoont zijn spel literair-stilistische virtuositeit. Daarbij speelt de *annominatio* een grote rol. Het blijkt dat deze *annominatio* vooral verschijnt op plaatsen waar over liefde, liefhebben en minnen wordt gesproken.

Ook blijkt de auteur in lyrische passages graag gebruik te maken van zang en (tenminste éénmaal) muziek.

g. Rodenburgh blijkt in zijn bewerking een sterkere dramatiek na te streven dan zijn voorbeeld vertoont. Niet alleen de bekorting van epische passages draagt tot de ‘dramatisering’ bij, maar vooral ook het o p h e t t o n e e l v e r b e e l d e n - waar hij daartoe de kans ziet - van wat bij Guarini - in verband met de eenheid van plaats - slechts wordt v e r t e l d .

h. Rodenburgh's werkwijze blijkt lang niet foutloos te zijn; op verschillende plaatsen kan men nonchalance in de bewerking constateren. Ook de drukker is onnauwkeurig te werk gegaan, blijkens technische slordigheden en een te veel aan drukfouten.

2. Onbeantwoord gebleven vragen

In de loop van het onderzoek zijn enige vragen gerezen waarop geen definitief antwoord kan worden gegeven. Enkele ervan heb ik reeds eerder geformuleerd: ik stel ze hier opnieuw om te trachten er iets verder mee te komen op grond van mijn onderzoek van de TB in zijn verhouding tot de PF; hierboven heb ik het voornemen daartoe al aangekondig[171]. Verder zijn er ook enkele vragen die nog niet eerder

171 Zie boven, blz. 139.

aan de orde zijn gesteld. Bij een slotbeschouwing over de TB komen ze vanzelf naar voren; ik kan er derhalve niet aan voorbijgaan. De ‘oude’ vragen vindt men in deze subparagraaf onder a, b en c, de ‘nieuwe’ onder d en e.

a. Wie was Anna Rodenburgh?

Wat de identiteit van Anna Rodenburgh betreft - de desbetreffende vraag kwam al ter sprake naar aanleiding van de titelpagina en de opdracht[172] - moet worden gezegd: de tekst van het spel heeft ons niet verder gebracht dan we na lezing van de opdracht waren. Een antwoord op de vraag wie Anna is geweest, zal gebaseerd moeten zijn op gegevens die van elders komen dan het boek dat haar naam zo opvallend in zijn titel voert.

b. Is ‘Anna Rodenbvrghs trouwen Batavier’ een spiegel, die Theodore zijn Anna voorhoudt en waarin zij zichzelf in Orania en Theodore in Cypriaen moet of kan herkennen?

Met betrekking tot deze vraag - een herformulering van mijn hypothese op blz. 138 hierboven - kan het volgende worden opgemerkt.

Het feit dat de twee op blz. 138-139 vermelde veronderstellingen niet geverifieerd kunnen worden, aangezien Anna vooralsnog een onbekende voor ons is gebleven, maakt duidelijk dat de hypothese een hypothese moet blijven. Wèl mag men naar mijn mening zeggen dat het waarschijnlijk moet heten dat Rodenburgh inderdaad aan Anna een spiegel voorhoudt. Maar dan *niet* een waarin zij zichzelf en Theodore zou kunnen herkennen. Er is ons immers gebleken dat de hoofdfiguren uit de PF bij de transpositie naar de TB geen wezenlijke wijzigingen hebben ondergaan. Dat sluit praktisch uit dat Orania (= Amarilli) werkelijk Anna en Cypriaen (= Mirtillo) werkelijk Theodore zou ‘spiegelen’. Daarentegen lijkt het alleszins mogelijk dat Theodore zijn Anna een spiegel van Liefde en Min in het algemeen heeft willen voorhouden, waarbij de verhouding tussen Orania en Cypriaen dan in het bijzonder de Liefde, en die tussen Theodora en Woud-heer de Min moest illustreren.

c. Is Anna Rodenburgh co-auteur van de TB geweest?

Zoals we hebben gezien, kàn de titel van het spel worden opgevat als een aanwijzing dat Anna's aandeel in het tot stand komen van de tekst van de TB groter is geweest dan alleen een inspirerende invloed op de ‘Rymert’[173]. Uit de bestudering van Rodenburgh's spel en de

172 Zie boven, blz. 131-132 en 139.
173 Zie boven, blz. 131.

vergelijking ervan met de PF heb ik echter niets kunnen opmaken omtrent feitelijke medewerking van Anna. Wel is het opvallend hoe verschillend het technisch vermogen van de auteur(s) zich uit in de formeel-lyrische en in de dramatische passages. Naar ons gebleken is, zijn de teksten der ingevoegde liederen in Rodenburgh's spel uitermate gebrekkig van compositie[174]. Men zou kunnen veronderstellen dat deze liedteksten van Anna zijn; ze zouden dan tot stand gekomen kunnen zijn nadat Theodore de tekst van de PF in het Nederlands had overgebracht. De drie liederen kunnen immers geëlimineerd worden zonder schade voor de structuur van het spel; er zou dan alleen een lyrische accentuering door middel van de muzikale uiting verloren gaan. Anna's auteurschap valt evenwel op geen enkele manier te bewijzen. Het is even goed mogelijk, te veronderstellen dat Rodenburgh in de eerste jaren van de eeuw nog moeite had met het schrijven van liederen, méér moeite althans dan met een tekst in alexandrijnen. Wel is het dan enigszins bevreemdend dat hij zestien jaar later, als hij reeds 'volwassen' lyriek geschreven heeft, zijn liederen in de TB niet verbeterd heeft. Het onveranderd handhaven van de oorspronkelijke teksten wordt begrijpelijker als ze van de hand van Anna zouden zijn. Of heeft Rodenburgh zich in 1617 niet de tijd willen of kunnen gunnen[175] zijn liedteksten te herzien?

Al met al dient ten aanzien van de vraag naar Anna's co-auteurschap vastgesteld te worden dat er geen zekerheid over te verkrijgen valt. Maar zelfs als de liedteksten inderdaad van haar zouden zijn, dan lijkt mij dat nog geenszins voldoende om een interpretatie van de titel als: de TB van (de hand van) Anna Rodenburgh te rechtvaardigen. Verantwoord lijkt mij nog steeds de voorlopige conclusie waartoe de bespreking van de opdracht ons heeft gebracht: Anna is de inspiratrice van de TB geweest, niet mìnder, maar ook niet méér.

d. Waarom heeft Theodore Rodenburgh de PF in een Haagse, niet-pastorale tragicomedie getransformeerd?

Uit het onderzoek is duidelijk gebleken *dat* Rodenburgh met de TB een Hollandse, ja enger nog, een Háágse tragicomedie heeft geschreven, die nauwelijks nog één pastoraal kenmerk bezit; slechts de uiterst zorgvuldige lezer kan dat caracteristicum in de TB ontdekken[176]. Vanzelfsprekend dringt zich de vraag op: *waarom*? Deze vraag klemt te meer, omdat eveneens duidelijk is geworden dat een Háágse 'naboots' van de PF zoals Rodenburgh deze heeft opgevat en gerealiseerd, in wezen een onmogelijkheid is, een *contradictio in terminis*.

174 Zie boven, 209-210.
175 Zie boven, blz. 146, waar ik ook reeds haastwerk voor de publikatie heb verondersteld.
176 Nl. het feit dat Woud-heer jager-en-dienaar-van Diana is; zie boven, blz. 163-164.

De veronderstelling dat Rodenburgh met zijn TB het Nederlandse prototype van een nieuw subgenre in de dramatiek wilde scheppen, zoals de PF dat - naar de bedoeling van Guarini - in Italië was, moet als onjuist worden afgewezen. Wij hebben duidelijk gezien dat noch naar de vorm noch naar de strekking de TB een *imitatio* van de PF is.

Klaarblijkelijk is het Rodenburgh bij zijn 'naboots' slechts om de intrige van de PF te doen geweest, waarin de *trouw* van een *herder* centraal staat. Hij neemt het centrale thema van de *trouw* over, maar transponeert het spel van het herderlijke Arcadië naar Den Haag en maakt van de herder een *Batavier*, d.w.z. een Hagenaar. Als Anna de inspiratrice van de TB is geweest, dan heeft zij haar dichter geïnspireerd tot een bij uitstek Háágs spel. Het is niet uitgesloten dat Anna inderdaad om zulk een Haags spel heeft gevraagd, misschien zelfs om een Haagse 'naboots' van de PF. In ieder geval koos Rodenburgh - al dan niet op haar instigatie - voor zijn Haags spel de PF tot voorbeeld, terwijl hij toch wel moet hebben ingezien dat Guarini's spel in wezen niet ver-Haag-st k ò n worden. Wat kan hem tot de keuze van de PF als voorbeeld voor zijn spel bewogen hebben? Naar mijn mening is hij over het fundamentele bezwaar van zijn opzet heengestapt terwille van de exemplarische waarde van Guarini's intrige. Deze maakt - afgezien van het pastorale en het tragi-komische - de PF tot een spel van liefdestrouw die over alle beproevingen triomfeert; op twee niveau's zelfs: dat van de Liefde (Amarilli-Mirtillo) en dat van de Min (Dorinda-Silvio). Rodenburgh heeft die twee niveau's - d.w.z. de dubbele intrige - in de TB volledig gehandhaafd. En zoals we hierboven hebben gezien[177], neemt ook in zijn opdracht de tweeheid een belangrijke plaats in; niet alleen noemt hij de TB 'deze tweelingh', maar bovendien wordt er aandacht gevraagd voor twee (herder-)minnaars, de een gelukkig in zijn liefde, de ander ongelukkig door 'd'afkeerlijcheid zijns Herderinne'.

Op grond van dit alles lijkt het mij niet onverantwoord te veronderstellen dat Anna haar dichter heeft gevraagd om een Haags spel van de triomf van de standvastigheid in Liefde en in Min. En dat Rodenburgh aan haar verzoek voldaan heeft door z o g o e d m o g e l i j k de intrige van de PF te ver-Haag-sen, omdat die precies bevatte wat zij wenste. Dat Anna haar minnaar - want dat moet Rodenburgh blijkens de opdracht toch wel geweest zijn - om een spel van Liefde en Min en de triomf der standvastigheid daarin vroeg, is op zichzelf begrijpelijk genoeg. Maar waarom moest dit dan een *Haags* spel zijn? Wij beschikken niet over voldoende gegevens om daarop een antwoord te kunnen geven. Kwam Anna wellicht uit Den Haag? Heeft zij Rodenburgh daar leren kennen? Alles is mogelijk, juist omdat wij n i e t s van haar weten. - Van Theodore weten we dat hij in Den Haag niet onbekend geweest

177 Zie boven, blz. 140-141.

is. Maar zijn connecties met die stad (voor zover ze ons bekend zijn!) vallen later dan 1600-1601. Bovendien houden ze geen verband met een Anna, maar met Maria de Vos, een Haagse schone met wie hij van 1608 tot 1613 verloofd is geweest en die hem tenslotte 'ontrouw' is geworden[178]. Dat sluit evenwel de verbinding met een Haagse Anna in de periode vóór 1608 natuurlijk niet uit. Wel moeten we veronderstellen dat ten tijde van het verschijnen van de TB die relatie van vóór 1608 weer bestaan moet hebben: juist uit de gedrukte opdracht van de TB immers zijn we tot de conclusie gekomen dat Anna (ook) in 1617 nog als geliefde van de 'Rymert' wordt voorgesteld[179]. Is Theodore na de verbreking van de verloving met Maria de Vos tot zijn 'oude liefde' teruggekeerd? Er is ons niets van bekend. Het is, hoe een en ander ook geweest zij, evenzeer denkbaar dat Rodenburgh niet op verzoek van Anna, maar eigener beweging zijn TB juist in Den Haag heeft gesitueerd. Dat kan dan gebeurd zijn om zijn (Haagse?) Anna te plezieren; maar ook b.v. wegens het 'arcadische' karakter van het Bos dat men er vinden kon, en waarin de aan de PF ontleende handeling gemakkelijk kon worden gesitueerd.

Al deze overwegingen blijken slechts tot één duidelijke conclusie te voeren: de vraag waaròm Rodenburgh's spel nu juist in en rond Den Haag werd gesitueerd, kan *niet* met enige zekerheid worden beantwoord.

e. Waarom heeft Rodenburgh, in de opdracht van zijn gedepastoraliseerde 'naboots' van de PF, een locus amoenuspassus opgenomen, en waarom heeft hij in die topos nu juist hèrder-minnaars gesitueerd?

De *locus-amoenus* in de opdracht heeft ons al eerder bezig gehouden. Op blz. 138 hierboven heb ik verondersteld dat de functie van de minnaars die er in optreden is, Anna een moraal *per analogiam* voor ogen te stellen. Rodenburgh zou er haar dan op wijzen dat het lot van hem, Anna's Trouwen Batavier, zijn zal: òfwel dat van de éne minnaar, ongelukkig door haar eventuele 'afkeerlijcheyd', òfwel dat van de andere, gelukkig door haar trouwe liefde. Zojuist zijn we sub d. vanuit de problemen rond de ver-Haag-sing van de PF door Rodenburgh in zijn TB bewerkstelligd, tot de veronderstelling gekomen dat wellicht Anna in 1617 opnieuw door Theodore als beminde benaderd werd. In het kader van die veronderstelling kan deze 'moraal *per analogiam*' aanvaardbaar worden geacht, en de minnaarspassus in de opdracht verklaarbaar. In feite weten we echter niets; de hypothesen moeten

178 Over de verhouding Theodore Rodenburgh-Maria de Vos deelt J.A. Worp het een en ander mede in zijn studie *Dirk Rodenburgh (Oud-Holland* XIII, 1895, blz. 78-89).

179 Zie boven blz. 139.

(alsnog) hypothesen blijven. Maar, ook al zou men ze willen of mogen verheffen tot werkelijkheid, dan nog blijft het een raadsel waarom de minnaars in deze passus juist hèrders zijn, nu ze fungeren in een opdracht voorafgaande aan en betrekking hebbende op een g e d é p á s t o r a l i s e e r d spel! Voor de veronderstelde 'moraal *per analogiam*' is het helemaal niet noodzakelijk of zelfs maar wenselijk, dat er over herders en herderinnen wordt gesproken. Men zou haast denken dat het tafereeltje waarin de herders worden geschetst de weergave is van een door Anna en Theodore in de (Engelse) werkelijkheid beleefd voorval. Dat lijkt me echter te merkwaardig om waar te zijn: de wijze waarop een en ander wordt weergegeven, is te literair om buiten het gebied van de *locus amoenus-topos* te liggen. Het blijft met dat al - zowel voor het pastorale als voor de *topos* - onduidelijk welke functie ze nu eigenlijk vervullen.

VI. Het ontstaan in Engeland - de taal - de publikatie

1. Het literaire klimaat in Engeland ten tijde van het ontstaan van de TB

Dat Rodenburgh de PF betrekkelijk al zo snel na de publikatie ervan - in december 1589 - kende, is naar alle waarschijnlijkheid te danken aan zijn rusteloze leven in de jaren rond de eeuwwisseling. ± 1593 verblijft hij als jongeman van omstreeks 15 jaar - naar eigen, overigens niet geheel betrouwbaar zeggen - in Portugal en Italië. Na een ongeveer zesjarig verblijf aan het Franse hof moet hij omstreeks 1599 in Londen zijn gearriveerd, waar hij een jaar of acht woonachtig is geweest. In 1607 is hij naar Amsterdam gekomen[180].

Hij kan reeds tijdens zijn verblijf in Italië de toen pas verschenen en alom besproken PF hebben leren kennen. Dat zou dan door lectuur moeten zijn geschied: de eerste opvoering van de PF in Italië vond pas plaats in 1596[181], toen Rodenburgh het land al weer verlaten had.

Misschien ook heeft hij in de jaren 1593-1599, toen hij in Frankrijk verbleef, een *récitation* of een opvoering van Guarini's spel bijgewoond, en is hij aldus voor het eerst of opnieuw met de PF in aanraking gekomen. Het spel zal ongetwijfeld ook daar druk besproken zijn, te meer omdat het inmiddels reeds in het Frans was vertaald[182].

180 Voor deze biografica steun ik op Worp, J.A., *Dirk Rodenburgh*. In: *Oud-Holland* XIII, 1895, blz. 72-76. Dr. G. Dibbets uit Nijmegen is zo vriendelijk geweest mij enige resultaten van een onderzoek naar Rodenburgh's handel en wandel, door H. Hopman (voor een historische scriptie), mede te delen: Rodenburghs vader, Herman jr., werd in 1589 (of 1590) toegevoegd aan een zending van de Staten Generaal naar Engeland, dreef er veel handel, en heeft m o g e l i j k a l d a a r m e t z i j n g e h e l e g e z i n vertoefd. In 1603 werd Theodore agent in Londen, in 1605 agent voor de Hanze bij de Engelse koning.

181 Zie boven, blz. 40, noot 7.

182 Voor de *récitation* in Frankrijk, zie boven, blz. 116-117, alwaar ook gegevens over vertalingen van de PF in het Frans te vinden zijn.

In Engeland, en met name aan het Engelse hof waar Rodenburgh sinds 1599 verkeerde, kende men al geruime tijd het Italiaanse pastorale toneel[183]. Naar alle waarschijnlijkheid maakte men er al in 1573 kennis mee, dank zij Italiaanse acteurs[184]. Misschien voerden deze er vijf jaar later, in 1578, reeds de *Aminta* op[185]. In ieder geval werden de teksten van Tasso's spel en de PF in 1591 in één band bijeen te Londen uitgegeven[186].

In 1584 werd Peele's *Arraignment of Paris*, een navolging van Paulilli's *Giuditio di Paride* - naar men reeds op grond van de titel vermoedt: een mythologisch spel - uitgegeven[187]. Dit stuk was het eerste van een reeks op Italiaanse voorbeelden geïnspireerde spelen. Enige tijd vóór 1600 speelt men in Cambridge een Latijnse versie van Luigi Groto's *Pentimento Amoroso*[188]. Dit Italiaanse spel blijkt invloed te hebben uitgeoefend op de tekst van *Mayde's Metamorphosis*, een stuk uit 1600 van een onbekend auteur. Lyly's 'tragical comedies' met mythologische inslag, daterend uit de laatste twee decennia van de 16e eeuw vertonen veel overeenkomst met pastorale tragicomedies. Reeds uit deze vluchtige opsomming blijkt duidelijk - en dáárom is het mij hier te doen - dat de renaissancistische pastorale literatuur in Engeland beïnvloed is door de Italiaanse traditie. Rodenburgh nu heeft geruime tijd in het literaire klimaat van het Engelse Italofiele hofleven verkeerd. Ligt het dan niet voor de hand dat hij, als hij Guarini's spel nog niet gekend zou hebben toen hij in Londen aankwam, er dáár in de eerste jaren van de zeventiende eeuw kennis mee heeft gemaakt? En dat hij, toen hij voor zijn Anna een Haags spel van Liefde en Min wilde gaan schrijven, in de eerste plaats aan de beroemde PF als voorbeeld dacht? Het wil mij voorkomen dat Rodenburgh's keuze van de PF als grondpatroon voor een Haags spel over liefdesproblematiek, op grond van het bovenstaande weinig toevallig behoeft te heten. Was het trouwens ook niet diezelfde PF, waarvan Hooft omstreeks diezelfde tijd, waarschijnlijk in 1603-1605[189], gebruik maakte voor zijn *Granida?*

183 Voor wat nu volgt baseer ik mij vooral op Jeffery, V.M., *Italian and English Pastoral Drama of the Renaissance*. In: *The Modern Language Review* Vol. XIX (1924), blz. 56-62 (I); 175-187 (II), en 435-444 (III). Ik verwijs er verder naar met: Jeffery, *Italian and English Pastoral Drama* (I, II of III).

184 Jeffery, *Italian and English Pastoral Drama*, I, blz. 60.

185 Jeffery, *Italian and English Pastoral Drama*, I, blz. 61.

186 Voor beide pastorales is dit de eerste Engelse editie van de Italiaanse tekst; het boek werd gedrukt bij *Giov. Volfeo a spese di Jacopo Castelvetro*. Zie Rossi, V., *Battista Guarini ed Il Pastor Fido*, studio biografico-critico con documenti inediti. Torino, 1886, blz. 314.

187 Jeffery, *Italian and English Pastoral Drama*, II, blz. 175.

188 Jeffery, *Italian and English Pastoral Drama*, III, blz. 440-444 (ook voor wat in deze alinea nog volgt betreffende het Engelse toneel van die dagen).

189 Smit, W.A.P., *Hooft en DIA*, *Een onderzoek naar Hooft's verzen-bouquet van* 1608-1609 *voor DIA*, *de identiteit van deze geliefde*, *andere verzen van Hooft voor haar en de implicaties van dit alles*. Amsterdam, 1968, blz. 50-51.

Wel moet het merkwaardig heten dat Rodenburgh in het Italianiserende, pastorale, literaire klimaat van het hof, waarin hij in die jaren verkeerde, de PF juist gaat depastoraliseren. Dat vestigt indirect nogmaals de aandacht op wat ik als de oorzaak van de depastoralisering zie: de ver-Haag-sing.

2. Enkele opmerkingen over Rodenburgh's taalgebruik in de TB

Ik meen dat het hier de meest geschikte plaats is om enkele opmerkingen te maken over Rodenburgh's taalgebruik in de TB. Dergelijke opmerkingen zijn, voor zover ik weet, in het verleden slechts éénmaal gemaakt, en juist in verband met de ontstaansgeschiedenis van het stuk in het Engelse taalgebied. Zuidema heeft namelijk in de TB invloed van het Engels verondersteld, en wel op grond van bepaalde genitiefverbindingen in de tekst[190]. Als voorbeeld citeert hij 'zielensblyheid'.

Wanneer men de TB leest, valt inderdaad een vrij groot aantal genitiefvormen op. Men leest o.a.: baeck des deuchdens licht (10)[191], het Noordens-scherp (16), uw verwelfts triumphens tintel sterrens lichten (37), teere Lentens loot (39). Van Es heeft in zijn dissertatie echter duidelijk gemaakt dat 'De attributieve genitief in het Middel-Nederlandsch'[192] een frequent verschijnsel is, en dat ook de rederijkers er voortdurend gebruik van hebben gemaakt. Die genitief behoorde van ouds tot de 'hogere stijl'-middelen, en vooral in het drama was een vooropgeplaatste genitief, zijnde een archaïserend element, geliefd. Het is dan ook geenszins noodzakelijk op grond van dergelijke attributieve genitieven bij Rodenburgh over anglicismen te spreken. Men kan volstaan met de opmerking dat de auteur van de TB zich aansluit bij het 16e-eeuwse taalgebruik uit de dramatische literatuur: een alleszins begrijpelijke zaak bij een man als Rodenburgh, schrijvend in het prille begin van de 17e eeuw.

Een tweede verschijnsel, dat nu en dan te constateren valt en aan een constructie uit het Engels kan doen denken, valt het best te illustreren met de volgende citaten:

> Misgunt niet/waerde lief/uw lief deez'eer verwerft
> TB VI, 4, blz. 85.

190 Zuidema, W., *Theodore Rodenburgh* II. Zijn werk. Anna Rodenburghs Trouwen Batavier. In: TNTL XXI 1902, blz. 266-270; XXIV 1905, blz. 298-300. Het geciteerde voorbeeld op blz. 269, noot 1.

191 Tussen haakjes vermeld ik de tekstbladzijde van de TB waar men het citaat vinden kan.

192 Es, G.A. van, *De attributieve genitief in het Middel-Nederlandsch*. Assen, 1938. Voor de hiervolgende opmerkingen zie men in het bijzonder blz. 367, 386 en 419-420.

en

> [...] zeght dat ick hem ghebiet
> Hy my de kleden brenghd [....]
> TB V, 1, blz. 57.

Men constateert in beide gevallen het ontbreken van het voegwoord ‘dat’. Er behoeft hier echter in het geheel geen sprake te zijn van invloed van een overeenkomstige constructie in het Engels. Het verschijnsel van de weglating van het voegwoord blijkt in de 17e-eeuwse literatuur bij subjects- en objectszinnen nog gewoon[193]. In de middelnederlandse periode beperkt het zich niet tot deze categorieën zinnen; maar het lijkt toch wel dat het zich daar het vaakst manifesteert[194]. Het is dan ook waarschijnlijker dat Rodenburgh in de geciteerde en andere gevallen eerder - wellicht mede *metri causa* - een middeleeuws taalgebruik continueert dan dat er van Engelse invloed op zijn syntaxis sprake is.

Een derde eigenschap van Rodenburgh's taalgebruik in de TB is de behoefte aan, of het plezier in, het smeden van zware woordsamenstellingen. Specimina ervan zijn: zestien-jaren-verleden-tijd-verdrijf (Opdracht); springh-tijts-klaver-veld (6), woudens-wilt-ghediert (4). Rodenburgh lijkt hier aansluiting te zoeken bij het taalgebruik van zijn oom van moederszijde, H.L. Spiegel, in wiens *Hart-Spieghel* men woorden aantreft als woeker-oordeel-winst, t'flonker-fakkel-licht en d'oven-koken-kunst[195].

Een enkele maal bestaat er aanleiding te denken aan kusttaal-kleur in Rodenburgh's tekst. Zo bij een woord als ‘maeren’ (26, = kirren van een duif in de paartijd)[196].

Op grond van de eerste twee opmerkingen in deze subparagraaf meen ik te mogen stellen dat er geen doorslaggevende argumenten zijn aan te voeren voor de veronderstelling dat Rodenburgh in de taal van zijn TB beïnvloed zou zijn door de Engelse woordvorming of syntaxis. Eerder wijzen enkele details erop dat hij, auteur uit het begin van de

193 Weynen, A., *Zeventiende-eeuwse Taal*. Vijfde druk, Zwolle, 1968, par. 104, blz. 101 en de aldaar opgegeven literatuur.

194 Stoett, F.A., *Middelnederlandsche Spraakkunst. Syntaxis*. 3e herziene druk, 's-Gravenhage, 1923, blz. 216, par. 301. Stoett begint met voorbeelden van dit soort zinnen.

195 *H.L. Spiegels Hertspiegel* I, uitgegeven en taalkundig toegelicht door A.C. de Jong. Amsterdam, 1930, blz. 57 (*Hart-Spieghel*, Bk. I, Kallyoop, vs. 439), resp. blz. 76 (= Bk. III, Melpomen, vs. 79) en blz. 79 (= Bk. III, Melponem, vs. 206).

196 WNT 9, kol. 236-237, s.v. *maren*. Er wordt, behalve de door mij in de tekst weergegeven betekenis, ook medegedeeld dat het woord ‘in Friesland gebruikelijk’ is. Als het dan door een Amsterdams auteur wordt gebruikt, - en Rodenburgh's tekst is de enige bewijsplaats die wordt aangevoerd - mag men wellicht tot een kusttaalverschijnsel (= ingwaeonisme) besluiten.

zeventiende eeuw, aansluiting zoekt bij het 16e-eeuwse en/of laatmiddeleeuwse taalgebruik[197].

3. Waarom is Rodenburgh in 1617 overgegaan tot de publikatie van zijn spel?

Het antwoord op de vraag uit het kopje van deze subparagraaf is naar mijn mening niet moeilijk, als men uitgaat van de veronderstelling dat Rodenburgh's spel inderdaad is wat ik het heb genoemd: een spel van de triomf der standvastigheid in Liefde en Min.

In 1615 had Hooft, door de omstandigheden gedwongen, zijn spel over Liefde en Min, de *Granida*, laten verschijnen. Waarom zou dan ook niet een lid van de Eglentier, als deze kamer in 1617 de antipode geworden is van de Eerste Duytsche Academie, *zijn* spel van Liefde en Min publiceren? Op blz. 142-143 zijn we tot de conclusie gekomen dat de versregels waarin de zinspreuk van de Eglentier verwerkt is, niet tot de oorspronkelijke, in 1609 ten tonele gevoerde versie van de TB behoeven te hebben behoord. In 1617 echter heeft het zin dat Rodenburgh deze spreuk tot driemaal toe aan zijn tekst toevoegt: zo kon zijn spel voor de Oude Camer een paradepaardje worden, dat het zou kunnen en moeten opnemen tegen de *Granida*. Dat Rodenburgh in 1617 wilde wedijveren met de Drost, lijdt mijns inziens geen twijfel. Maar dan niet op het terrein van de pastorale - noch de *Granida* noch de TB zijn immers pastorale stukken - maar met de publikatie van een spel dat handelde over het probleem van Liefde en Min, een oude en geliefde problematiek[198]. Dat een literaire erudiet kon vaststellen dat beide auteurs, de ene in sterke, de andere in geringe mate, teruggegrepen hadden op de Italiaanse PF moet daarbij als een bijkomstigheid worden beschouwd. Bij geen van beiden is er, naar ik meen, sprake van een *imitatio* van of een *emulatio* met Guarini.

De rivaliteit tussen Rodenburgh en Hooft kan eveneens als verklaring dienen voor het feit dat de auteur van de TB ons in zijn opdracht twéémaal mededeelt dat zijn spel in het prille begin van de zeventiende eeuw is ontstaan. Rodenburgh kon weten wannéér de *Granida* voor het eerst was opgevoerd en uit die datum afleiden dat hij

197 Bij het samenstellen van deze paragraaf heb ik dankbaar gebruik gemaakt van opmerkingen en suggesties van Prof. dr. B. van den Berg, waarvoor ik hem ook hier mijn erkentelijkheid betuig.

198 Vgl. Zijderveld, A., *Enkele Granida-problemen*, in: *Keur uit het werk van Dr. A. Zijderveld* (verzameld en uitgegeven door A.G. Zijderveld-Menalda, vrienden en oud-leerlingen) z.p., (1953) blz. 199-210, in het bijzonder blz. 201-203.
Een later blijk van Rodenburgh's belangstelling voor deze problematiek vindt men in de *Derde inlassing: Digressio liefde-min*, in zijn *Eglentiers Poëtens Borst-weringh* (1619), blz. 120-127, naar de benaming die Dr. S.F. Witstein in haar *Bronnen en bewerkingswijze van de ontleende gedeelten in Rodenburghs Eglentier Poëtens Borst-weringh* (1619), Amsterdam, 1964, blz. 32-42 eraan geeft.

éérder dan Hooft een tragicomedie van Liefde en Min had geschreven, ondanks de publikatie ervan twéé jaar ná de *Granida*. Die publikatie werd tòèn pas urgent: de controverse in de boezem van de Amsterdamse rederijkerskringen was immers door de oprichting van de Eerste Duytsche Academie in 1617 openlijk aan het licht gekomen.

Het is intussen niet onmogelijk dat de publikatie van de TB (mede) samenhangt met een opvoering van het spel[199]. Daarop zou ook de in de opdracht vermelde aandrang van de Amsterdamse Dianinnekens kunnen wijzen. Maar de vermelding van een dergelijke aansporing is te traditioneel om zonder meer naar de letter te worden genomen. Ze kan onderdeel uitmaken van de bescheidenheids*topos*[200]. En misschien is het feit dat de A m s t e r d a m s e aandrang juist een H a a g s spel betreft, een argument om de bewuste aandrang inderdaad als niet meer dan een onderdeel van die *topos* te zien.

VII. Besluit

Het onderzoek van *Anna Rodenbvrghs Trouwen Batavier* i n h e t k a d e r v a n m i j n s t u d i e kan na de laatste paragraaf als afgesloten worden beschouwd. Een reeks conclusies kon worden getrokken - een reeks vragen moest onbeantwoord blijven. Het belangrijkste resultaat van de bestudering van de TB is de conclusie dat Rodenburgh's spel géén Nederlandse PF mag heten. Het stuk is zelfs niet een eerste proeve van pastorale dramatiek in de Nederlandse Renaissance. Wel is het spel de rivaal van Hooft's *Granida* geworden - althans naar mijn mening als zodanig gepresenteerd. Maar ook de *Granida* is lange tijd ten onrechte als pastorale beschouwd[201]. Evenals de TB is Hooft's stuk een spel ‘van Liefde en Min’ waarnaast of waartegenover Rodenburgh dus met enig recht het zijne kon stellen als gelijksoortig.

Het verband van de TB met de PF is dusdanig, dat men er de intrige van Guarini's spel in grote lijnen uit kan leren kennen. Het is deze gelijkenis ‘aan de oppervlakte’ die Vondel ertoe gebracht kan hebben bij de voorbereiding van het schrijven van de *Leeuwendalers* ook Rodenburgh's stuk (nog eens?) in te zien. De dieperliggende intenties van Guarini's spel blijken in de TB echter niet meer aanwezig. Wie de PF goed wilde leren kennen, kon tot 1618 in het Nederlandse taalgebied nergens terecht. Of dit in 1618 met het verschijnen van *Den Getrouwen Herder uyt Arcadien* door Govert vander Eembd anders werd, is een vraag die in het volgende hoofdstuk aan de orde komt.

199 Men weet dat een opvoering veelal de aanleiding was tot publikatie van een spel.
200 Deze *topos* kwam hierboven reeds op blz. 139 en in noot 25 ter sprake.
201 Cfr. Smit, W.A.P., *Nederlands Renaissance-toneel*, blz. 25-27 (= 193-199) en ook beneden blz. 448-452.

Hoofdstuk II
Govert vander Eembd, ‘Den getrouvven herder uyt Arcadien’ 1618

I. Inleiding

Den Getrouwen Herder uyt Arcadiën. Zo luidt de titel van een boek dat in 1618 is verschenen[1]. De titelpagina vermeldt dat de vertaler, Mr. Govert vander Eembd, de tekst van de PF van Baptista Guarini niet rechtstreeks uit het Italiaans, maar via een Franse vertaling heeft overgezet. Uitgever van de Nederlandse tekst is *Jan Evertsz. Kloppenburch*, wonende *in den Vergulden Bybel*, *op 't water* (naar we weten[2]: te Amsterdam, maar dit wordt niet vermeld); de druk werd verzorgd door *Vincent Casteleyn* te Haarlem.

Deze uitgave is de eerste werkelijke vertaling van Guarini's stuk in het Nederlands. Het is daarom voor ons van belang er nader kennis mee te maken. Bij deze studie volg ik in principe weer dezelfde methode als bij de bestudering van Rodenburgh's *Trouwen Batavier*.

II. Problemen van titelpagina, voorwerk, kort in-hout en personagien

1. Titelpagina
Den getrouwen herder uyt Arcadien

Het enige opmerkelijke aan de titel is de toevoeging *uyt Arcadien*:

1 De volledige titel-pagina luidt: Den GETROUVVEN HERDER/uyt Arcadien./Overgestelt uyt de Italiaense in de Fran-/se sprake, Door BAPTISTA GUARINI, Ridder./Ende nu/Vyt de Franse in Neder-duyts vertaeldt/Door/Mr. Govert vander Eembd/*vignet*/t'Haarlem, Gedruckt by Vincent Casteleyn./Voor Jan Evertsz. Kloppenburch/op 't/water/in den Vergulden Bybel./Anno 1618.

Exemplaren van dit boekje bevinden zich in de UB Utrecht (sign. Bk. Moltzer K 6 C 9) en in de UB Amsterdam (sign. 494 G 42). Ik citeer naar het exemplaar uit de UB Utrecht.

2 *De Boekhandel te Amsterdam voornamelijk in de 17e eeuw*. Biographische en Geschiedkundige Aantekeningen verzameld door M.M. Kleerkooper, aangevuld en uitgegeven door W.P. van Stockum Jr. Eerste deel A-S. 's-Gravenhage, 1914-16, blz. 129-131.

Guarini's spel heet kortweg *Il Pastor Fido*; dat dit spel zich in Arcadië afspeelt, blijkt pas in het *Argomento*. Met betrekking tot deze toevoeging vraagt men zich af: Vanwaar komt ze? Is ze overgenomen uit de tekst van Vander Eembd's voorbeeld? Of is ze van de hand van de Nederlandse vertaler?

Deze vragen kunnen slechts beantwoord worden, als we weten wèlke Franse tekst onze auteur vóór zich heeft gehad.

Vóór 1618 zijn er maar twee Franse boekuitgaven bekend, die rechtstreeks verband houden met Guarini's PF. In 1597 was bij Iacques Rovssin te Lyon een boekje verschenen, *Les SOVSPIRS de Myrtil* dat een dialoog en twee monologen bevat[3]. De dialoog, waaraan het werkje zijn titel heeft ontleend, wordt gevoerd door Myrtil en Corisque. De eerste monoloog, *Les Regrets de Corisque*, wordt uitgesproken door Corisque, de tweede, *Les Voeux d'Amarillis* door Amarillis. De anonieme auteur meldt in zijn opdracht dat een en ander getrokken (tirez) is 'du Fidele Berger, tragecomedie pastorale du Sieur Jean Baptiste Guarin, Gentil-homme Ferrarois'. Aangezien het hier vertaalde en sterk uitgebreide fragmenten van de PF betreft, namelijk PF III, 6, PF, I, 4 en PF III, 4, komt dit boekje n i e t in aanmerking als voorbeeld voor Vander Eembd. De Nederlandse versie geeft immers een op het eerste gezicht vollédige tekst, met àlle bedrijven, scènes en koren.

Den Getrouwen Herder uyt Arcadiën m o e t derhalve gebaseerd zijn op de andere Franse tekst die wij kennen. Dat is de, inderdaad integrale, vertaling die voor het eerst in 1593 in Tours is verschenen. De titel luidt: *Le Berger fidelle*, *pastorale, de l'italien du seigneur Baptiste Guarini*[4]. De auteur verschuilt zich achter de spreuk *Rus subit ardens sol*. Men heeft hem geïdentificeerd als Roland Brisset, een ijverig vertaler uit het Latijn en het Italiaans[5].

Reeds bij een vluchtige vergelijking van Brisset's en Vander Eembd's tekst blijkt, dat *Le Berger fidelle* inderdaad aan de Nederlandse vertaling ten grondslag ligt. Daarmee staat vast dat Vander Eembd de titel van het spel op eigen initiatief heeft aangevuld. Tevens wordt het nu mogelijk na te gaan, hoe Vander Eembd zich van zijn vertalende taak heeft gekweten, en hoe de PF er onder zijn handen is gaan uitzien.

3 Dit boekje is blijkbaar zeldzaam: ik vond het in de door mij geraadpleegde literatuur over de pastorale dramatiek in Frankrijk maar tweemaal vermeld: zie boven blz. 116 noot 5. In Nederland schijnt het niet aanwezig te zijn. Een exemplaar ervan bevindt zich in de Bibliothèque de l'Arsenal te Parijs. Ik citeer naar een microfilm, verkregen door vriendelijke bemiddeling van Dr. F. van 't Veer te Parijs.

4 Van deze succesrijke vertaling bestaan verscheidene edities, voornamelijk te Parijs gedrukt. Zie verder noot 18 hieronder.

5 Marsan, J., *La Pastorale dramatique en France à la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe siècle*. Paris, 1905, blz. 154; informatie over andere vertalingen van zijn hand vindt men in *Nouvelle Biographie Générale*, Tome VI, Paris, 1863, s.v. *Brisset*.

Alvorens daarop in te gaan, wil ik echter proberen de vraag te beantwoorden: wie was Vander Eembd? En wat heeft hem bewogen tot het maken van zijn vertaling? Beantwoordt hij daarmee aan een manifest geworden behoefte van het publiek van zijn tijd? Of heeft het spel van Guarini hem persoonlijk zó geboeid, dat hij de behoefte voelde het in zijn eigen taal weer te geven om het aldus zo volledig mogelijk te leren kennen en te doen kennen?

2. De vertaler

Omtrent Mr. Govert vander Eembd is ons maar weinig bekend[6]. We weten dat hij in 1619 factor van de Haarlemse Rederijkerskamer *De Wyngaertrancken* is geweest[7]. Zijn medekameristen voerden de 26e juli 1619 zijn *Haarlemsche Belegeringhs. Treur-bly-eynde-Spel* op[8]. Andere spelen van zijn hand zijn: *Lievenden Frederick, Treur-bly-eyndespel* van vóór 1618[9], en het treurspel *Sophonisba*, de 21e september 1620 door de Oude Kamer te Amsterdam aldaar gespeelde[10]. Verder schreef hij een *Triumph-Ghedicht tot roem der Haerlemsche Schuttery over het vyt-trekken naer Hassel*, 1623. Ook publiceerde hij *Eenighe uytghelezene Spreuken uyt Seneca*, 1623[11].

Vander Eembd schijnt Haarlemmer van geboorte te zijn geweest. Omtrent geboorte- en sterfdatum is evenwel niets bekend. Men heeft in zijn spelen van 1619 en 1620 invloed van Hooft aangewezen, zoals

6 Voor wat volgt, maakte ik gebruik van: *Nieuw Nederlands Biografisch Woordenboek*, dl. IV. Leiden, 1918, kol. 554-555, verder aangehaald als *NNBW*.
Koning Ldz., C. de, *Tafereel der stad Haarlem en derzelver Geschiedenis* etc., IVe en laatste Deel, met platen. Haarlem, 1808; in het vervolg geciteerd als: Koning, C. de, *Tafereel*.

7 Koning, C. de, *Tafereel*, blz. 107; *NNBW* geeft 1620 op.

8 Koning, C. de, *Tafereel*, blz. 24 geeft als datum van opvoering de 19e juli op; *NNBW* noemt echter 26 juli 1619 als datum van vertoning. In lijst 91 van boeken uit het antiquariaat Frits Knuf, Amsterdam (verschenen juni 1969) komt dit spel voor als nr. 61. Ik geef hier het titelblad zoals het daar wordt beschreven: Eembd, G. vander, *Haerlemsche Belegeringhs. Treur-bly-eynde Spel*. Gespeelt by de Wyn-gaerd-ranken tot Haerlem, 26 Iuly 1619. 's Graven-Hage, Aert Meuris 1619. Op grond van deze mededeling op het titelblad heb ik 26 juli als de juiste datum aangenomen.

9 Blijkens de mededeling in de *Opdracht* van de *Pastor-Fido*-vertaling; zie beneden, blz. 231.

10 Koning, C. de, *Tafereel*, blz. 24 geeft 1621 op; maar Worp, J.A., *De Invloed van Seneca's Treurspelen op ons tooneel*. Amsterdam, 1892, blz. 146, noot 1 geeft het titelblad weer, waarop 21. Septemb. 1620 blijkt vermeld; *NNBW* noemt (op gezag van Worp?) eveneens 1620 als jaar van opvoering. Men is geneigd bij De Koning een vergissing te veronderstellen; zekerheid daaromtrent heeft men evenwel niet.

11 Géén bloemlezing uit Seneca, zoals de titel zou doen vermoeden, maar een tweetal verhandelingen op naam van de wijsgeer. De KB 's-Gravenhage bezit er een exemplaar van (sign. 448. L. 87).

hij met betrekking tot het *Haerlemsche Belegeringhs. Treur-bly-eynde-Spel* trouwens zelf al had gedaan. Het oordeel dat Jonckbloet over hem velt naar aanleiding van de *Sophonisba* is ongunstig[12]; anderen[13] geven hun mening niet. Wat heeft nu deze 'regtsgeleerde' en 'ijveraar voor de Vaderlandsche Vrijheid', zoals hij is genoemd[14], ertoe gebracht zich te zetten aan een vertaling van Brisset's PF-vertaling?

Laten we luisteren naar wat hijzelf daarover zegt in zijn *Opdracht*.

3. Opdracht in proza

Vóór in het boek vindt de lezer een opdracht in proza 'Aen de Bescheydene ende Eerzame PIETER LIESVELT, Keyzer: IAN IANSZ. Kancelier: IAN GERRITSZ. TERHORST, Deken: ende andere Bewind-hebberen ende ghemeyne Broederen der Reden-Kamer *Met Genuchten* in 's Graven-Hage'. Deze 'Veel-waerde Mannen, Lief-hebberen des welredens-Konsts' van *De Korenbloem* uit de residentie[15], krijgen een omstandig betoog voorgezet over 'De genegentheyd'.

Deze 'genegentheyd' blijkt oorzaak van alle gebeuren, zowel het aardse als het geestelijke. Het bewijs hiervan ligt in de PF besloten. Mirtillo's 'gheneghentheydt', verenigd met een 'in-ghestorte Liefde', blijft ondanks alles standvastig. Bij die standvastigheid vallen twee zaken op te merken. Allereerst wordt het spreekwoord '*Den volharder windt*' door hem op hoog niveau bewaarheid; daarbij heeft ongetwijfeld 'een verborgene godtlycke insicht' mede een rol gespeeld. Vervolgens is die standvastigheid een uiting van Mirtillo's uitermate prijzenswaardige trouw, waartoe hij is aangezet door de 'eenmael ontfanghene vveldaedt van sijne herts-beminde *Amarillis*'. De PF

12 Jonckbloet, W.J.A., *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*. Derde Deel. Vierde Druk, herzien en tot den tegenwoordigen tijd bijgewerkt door C. Honigh. Groningen, 1889, blz. 184-185. Daar wordt de Sophonisba, 'den 21en Septemher [sic] 1620 voor 't eerst vertoond', 'een stuk zonder eenige waarde, dat in plat pathos geschreven is' genoemd.

13 Indien ze hem al vermelden; zo (in ieder geval wel genoemd!) Te Winkel; Knuvelder noemt hem niet; Worp's oordeel in zijn hierboven in noot 10 aangehaalde werk is ongunstig (blz. 146-148); in diens *Geschiedenis van het Drama en van het Tooneel in Nederland*. Dl. I, Groningen, 1904, blz. 289 noemt hij hem een ijverig navolger van Hooft, met name van *Ariadne* en van *Geeraerdt van Velsen;* Kalff, G., *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*, V. Groningen, 1910, blz. 97 karakteriseert Vander Eembd juist naar aanleiding van de *Sophonisba* als een navolger van Hooft, en als iemand die elders, in *Haerlemsche Belegeringhs. Treur-bly-eynde Spel*, de rei 'Den oopenbaeren Dwinghelandt' uit *Geeraerdt van Velsen* citeert.

14 Koning, C. de, Tafereel, blz. 24.

15 De zinspreuk die Vander Eembd citeert, blijkt die van deze Haagse Kamer te zijn. Cfr. Kops, W., *Schets eener geschiedenis der Rederijkers*. In: *Werken van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde*. Leiden, 1774, dl. II, blz. 215-351, Bijlage A.; en Schotel, G.D.J., *Geschiedenis der Rederijkers in Nederland*, deel II, tweede vermeerderde uitgaaf. Rotterdam, 1871, blz. 254.

toont dus aan: ‘de zin (zijnde als de gheneghentheydt) en laet niet toe dat den Mensche yetvves anders bedrijve, als 'tgene vvaer toe de zelvighe heftigh geneyght is’. De PF bewijst deze stelling nog beter dan het ‘*lievenden* FREDERICX *Treur-bly-eynde-spel*’, dat Vander Eembd ‘mijn eerst-gheboorte in de Dicht-Konst’ noemt. De spreuk door hem in dat spel ‘aengetrocken’, luidde:

> ‘De zin is 'thoogste deel en 'trijckste vanden Mens’.

Deze wijsheid past, volgens de auteur, evenzeer bij de PF.

Het is niet meer dan billijk, zo vervolgt Vander Eembd, dat de vertaling van die PF, ‘de eerst-gheboorte mijns oversettinghs’, aan diegenen wordt opgedragen die de *Frederick* zo konden waarderen. Dat zij *Den Getrouwen Herder uyt Arcadien* tegen berispers mogen verdedigen, is de slotwens van de opdracht, die gedateerd is op 3 oktober 1618.

Blijkens deze opdracht werd Vander Eembd dus, toen hij de PF in Brisset's vertaling leerde kennen, getroffen door de overeenkomst in strekking tussen zijn eigen eerste toneelstuk en de tragicomedie van Guarini. Er blijkt niets van enig causaal verband tussen Rodenburgh's *Trouwen Batavier* en deze direct daarna verschenen integrale vertaling. Men zou bij een in de letteren geïnteresseerd man, die de TB als ‘naboots’ van de PF kon kennen en die zelf de PF vertaalt, de behoefte aanwezig kunnen veronderstellen aan een ‘verbetering’ van Rodenburgh's werk. Daarvan wordt echter met geen woord gerept. Evenmin blijkt ergens dat bij Vander Eembd de wens voorzat een correctie te geven op de scheve voorstelling die de TB van de beroemde Italiaanse pastorale had gegeven. We mogen dan ook geen van deze beide punten als beweegreden voor zijn werk beschouwen.

De vertaling, aldus Vander Eembd, is bedoeld voor ‘de lievẽde Ieugt ende pryselyke outheyt’. Hij noemt ze een ‘speelsgewyse vertellinge’ die met aandacht door de jeugd en de ouderen gelezen dient te worden.

Dat verklaart waarom op het titelblad de genre-aanduiding ontbreekt: Vander Eembd's tekst is niet bedoeld om gespéél̈d, maar om gelézen te worden, evenals de vertaling van Brisset[16]. Ook op de titelpagina van Brisset's boek ontbreekt de term ‘tragicomédie’. Na *Le Berger fidelle* volgt alléén de aanduiding ‘pastorale’. Het blijkt nu dat déze term door Vander Eembd met *uyt Arcadien* wordt weergegeven. Waarom, zo kan men zich afvragen, is hij aldus te werk gegaan, en heeft hij niet de eenvoudiger term ‘pastorale’ gebruikt die toch voor de hand schijnt te liggen? Maar dit laatste is, naar mijn mening, inderdáád slechts schijn. Het woord ‘pastorale’ had in het begin van de 17e eeuw alleen betrekking op een kort herdersdicht, indien het tenminste

16 Zie blz. 235, sub 3.

niet naar een muziekstuk verwees[17]. Als Vander Eembd de aard van *Den Getrouwen Herder* wilde aangeven, kon hij, gezien de omvang van de tekst en het feit dat deze in proza was gesteld, het woord pastorale *niet* gebruiken. De eenvoudigste wijze er iets over mede te delen, was dan ook een korte vermelding van de plaats waar het gebeuren zich afspeelde. Deed hij dat door Arcadië als plaats van handeling te vermelden, dan kon hij er op rekenen dat de literair geïnteresseerde lezer wist dat de tekst een pastoraal karakter droeg.

Uit de opdracht wordt tevens duidelijk dat het titelblad alleen maar de schijn wekt dat *uyt Arcadien* deel uitmaakt van de titel. Tweemaal spreekt Vander Eembd hier over zijn 'Ghetrouwen Herder', eenmaal over deze 'ghetrouvven Arcadissen Herder'. Wil men dat niet als doorslaggevend bewijs aanvaarden, dan kan in dit verband tevens vermeld worden dat hij bij de vertaling van het *Argument* van Brisset spreekt over de 'kort in-houdt deses Ghetrouwen Herders'; en tenslotte: boven ieder bladzijdenpaar ziet men staan 'Den getrouwen Herder'.

4. Kort in-houdt

Deze samenvatting van de inhoud blijkt een nauwgezette vertaling van Brisset's *Argument* en behoeft geen verder commentaar. Brisset heeft namelijk Guarini's *Argomento* op de voet gevolgd, zodat de Nederlandse lezer hier kennis neemt van de oorspronkelijke inhoudsopgave van de PF, zij het uit de derde hand.

5. Opdracht-gedicht

Na de vertaling van het *Argument* volgt een opdrachtgedicht in alexandrijnen, tweeënveertig regels lang, *Aen de Stant-vastighe Dochteren/Godinnen des Neder-landts*. In het kort zegt dit gedicht het volgende:

Uit de afgrond van de onderwereld omhooggekomen, zag ik [over de identiteit van deze ik-figuur kom ik zo dadelijk te spreken. *P.V.*] overal op aarde slechte mensen. Nergens kon ik voor mijn 'sinlyckheydt' (r. 14) een waardige woonplaats vinden. Alleen bij de god Pan in Arcadië vond mijn ziel vreugde. Ik zag daar, als 'in een Spieghel/die ghewoon is 'tschoonst te wenden' het einde van de 'aenghegaen ellenden'. Dit geschiedde door toedoen van Mirtillo. Zijn 'trouwe Trouw' betrof in het bijzonder een jonge vrouw. Maagden en nymfen danken hem hun vreugde. Daarom moeten de jonge vrouwen, aan wie

17 *WNT* XII, 743, s.v. *Pastorale*.

dit gedicht is opgedragen, met standvastige ijver de ‘liefd' van Amarillis’ lezen en herlezen. Dan zullen zij gaan inzien ‘hoedanigh 'swils verschil is//alleen niet in de lust/die uyterlyck sich toont//Maer in verborghen smaeck/die in het herte woont’. (r. 38b-40).

De inzet zou geïnspireerd kunnen zijn op de eerste regels van het eerste der twee sonnetten die in het door mij geraadpleegde exemplaar van Brisset[18] na het *Argument* volgen. Zij luiden:

> Sors, fidele Berger, de tes grottes ombreuses
> Que Phoebus à grand peine esclaircit de ses rais

Voor het overige is er evenwel geen sprake van enige gelijkenis met het Franse sonnettenpaar.

Uit het gedicht wordt niet duidelijk wie de ik-figuur is. Waarschijnlijk is het de schim van Guarini die hier spreekt. Het verhaal van wat Myrtil te beurt valt, wordt immers in r. 36 een ‘steun-stock’ genoemd ‘waer in ick myn doen en laet bepael’. Ik interpreteer dit zó dat de ikfiguur zijn doen en laten beperkt tot het verhaal van Myrtil's wederwaardigheden; dat is, lijkt mij, tot de PF.

Dat de ik-figuur Vander Eembd zèlf zou zijn, verbeeld als schim, uit de onderwereld omhooggekomen, is weinig waarschijnlijk: toen *Den Getrouwen Herder* gepubliceerd werd, leefde hij nog. Guarini echter was in 1612 overleden, en kon dus wèl als schim verbeeld worden.

Het gedicht is van Vander Eembd; dat blijkt uit de ondertekening. De spreuk *Oeffening leer u* staat namelijk ook onder het *Triumph-Ghedicht* van 1623 dat hierboven vermeld werd en zeker van onze auteur is. Mede voor Vander Eembds auteurschap pleit het feit dat de geciteerde regel over de ‘Spieghel die ghewoon is 'tschoonst te wenden’ vrijwel precies zo voorkomt in Vander Eembd's proza-opdracht. Daar leest men: ‘zo is ooc hier in (als in eenẽ Spiegel die het schoonste vvent) claerlykẽ te sien een ymmer zo grooten geval, als gevvisse voorsicht;’.

6. Namen der personagien

Op de laatste pagina vóór de speltekst treft de lezer de *Namen der Personagien* aan. Deze lijst wijkt in de volgende benamingen af van die van Brisset:

Titire [achter Amarillis staat: fille de Tytire]	wordt	Tytir
Damete	wordt	Dametas
Satire	wordt vertaald:	Satyr
Lupin	wordt	Lupyn
Le Messager	wordt vertaald:	Bode
Tirenio	wordt	Tyrenio

18 Uit de KB 's-Gravenhage, sign. 844.F.4. De volledige titel van deze uitgave luidt: *Il Pastor fido-Le berger fidelle*. Faict italien et françois pour l'vtilité de ceux qui desirent apprandre les deux langues de Baptiste Guarini. Paris, 1610.

Slechts één van deze wijzigingen trekt de aandacht. Het is die van *Damete* in *Dametas*. Op grond hiervan lijkt het waarschijnlijk dat Vander Eembd naast de Franse vertaling ook een Italiaanse versie van de PF voor zich heeft gehad. Anders wordt het vrijwel onmogelijk te verklaren, waarom hij een vorm kiest die dichter staat bij de originele 'Italiaanse' (door Guarini gebruikte[19]) dan bij de Franse vorm. Dametas is een weinig frequente herdersnaam in pastorale poëzie. De mogelijkheid beide teksten voor zich te hebben, was zeer gemakkelijk te realiseren: van Brisset's vertaling bestonden ook tweetalige edities 'pour l'vtilité de ceux qui desirent apprandre les deux langues'[20]. De oudste bekende van deze edities is van 1600.

III. De tekst van het stuk

1. Inleiding

Op de eerste bladzijde met de tekst van het spel staat de aanduiding: 'Den Ghetrouwen Herder. Speels-vvyse in onse Neder-duytsche sprake over-gestelt'. Dan volgt de scène-aanduiding van I, 1. Deze luidt: 'Eerste Handelingh. Eerste Uyt-komst'. Achter de namen der twee dialogerende personages Silvio en Linco is, in afwijking van Guarini's en Brisset's tekst, resp. *een jongh Schaep-herder* en *een oud Man* toegevoegd.

2. Weglating van de proloog

Het valt direct op dat de *Prologo*, die we uit de PF kennen, is vervallen. Vander Eembd rept hierover met geen woord. Brisset echter heeft zijn eliminatie van de proloog (gesproken door de rivier-god Alfeus) verantwoord. De Fransman zegt dat hij tot weglating van de proloog heeft besloten 'pource que cest ouuvrage ayant esté faict Frãçois, non pour le representer sur vn theatre, ains pour estre leu seulement, & ceste partie ne soit adioustee au Scenes, que pour se concilier l'attention & bien-vueillance des spectateurs selon le temps, les lieux, & les personnes: i'ay pensé qu'il n'estoit besoin de le rapporter icy'[21].

Nu doen zich drie mogelijkheden voor om Vander Eembd's eliminatie van de proloog te verklaren.

Als hij alléén Brisset's tekst voor zich heeft gehad, dan was hij, ook al had hij dat gewild, niet in staat de Nederlandse lezers een vertaling van Guarini's proloog aan te bieden.

19 Guarini schrijft *Dameta*. Vergilius kent alleen *Damoetas* (*Eclogae* II, III en V). In Sidney's *Arcadia* komt wel een *Dametas* voor.

20 Cfr. noot 18 hierboven.

21 AVX LECTEURS (blz. ã iiij r^{o}. en v^{o}.).

Ook bij gebruik van de tweetalige editie kon hij de *Prologo* niet vertalen, aangezien Brisset die ook in de Italiaanse versie van de PF weglaat.

Mocht Vander Eembd naast de vertaling van Brisset ook nog een Italiaanse editie (of Italiaans-talige van elders) van de PF (mét de *Prologo* dus) hebben gebruikt, dan zal hij op grond van Brisset's motivering besloten hebben diens voorbeeld te volgen en de proloog weg te laten - verondersteld dat hij het Italiaans voldoende beheerste om er een eigen vertaling van te kunnen geven, wat allerminst vaststaat!

In verband met de wijziging van de naam *Damete* in *Dametas* - wat raadpleging van een Italiaanse tekst waarschijnlijk maakt - lijkt de meest voor de hand liggende oplossing te liggen in het gebruik door Vander Eembd van een tweetalige Brisset-editie.

Wèlke editie van Brisset's tekst precies Vander Eembd's *Vorlage* is geweest, valt niet gemakkelijk te bepalen, zoals we nu zullen gaan zien.

3. Vander Eembd's *Vorlage*

Brisset's vertaling verscheen voor het eerst in 1593. Ik heb een schuchtere en onvolledige poging gewaagd tot nadere identificatie van Vander Eembd's *Vorlage*. Daartoe heb ik twee edities van *Le Berger fidelle* geraadpleegd: een enkelvoudige uitgave van 1600[22] en een tweetalige uit 1610[23]. Bij vergelijking van deze twee uitgaven bleek mij dat zij in details verschillen. Valt op grond van die verschillen uit te maken of Vander Eembd één van deze edities (of redacties) heeft gebruikt, en zo ja, welke? Bij een poging deze vraag te beantwoorden ben ik uitgegaan van PF III, 3, 247-249a[24]. Deze verzen vormen een passage die in de definitieve PF-versie van 1602 (bij Ciotti in Venetië verschenen) als sententie is gemarkeerd. Brisset-1600 geeft deze passage in proza weer. Brisset-1610 echter vertaalt de passus, zoals alle andere sententie-passages, op rijm. Ook Vander Eembd geeft een vertaling op rijm. Men is geneigd daaruit af te leiden dat onze auteur de laatstgenoemde redactie van Brisset's vertaling heeft gebruikt, die van de tweetalige editie. Màg men deze conclusie ook trekken? Het lijkt waarschijnlijk, maar dit éne geval is niet voldoende voor een afdoend bewijs[25]. Het is overigens de vraag of het de moeite loont uit te zoeken

22 Ter KB 's-Gravenhage, sign. 145. F. 27. *Le Berger fidelle*, *pastoralle*. De l'italien Augmenté de plusieurs poulets d'amour [= minnebriefjes] ... Dernière edition. Rouen, 1600.

23 Vermeld in noot 18 hierboven.

24 *Opere di Battista Guarini* a cura di Luigi Fassò. (Torino, 1950), blz. 130, r. 10-12a. In het vervolg wordt deze (door mij gebruikte) editie van o.a. *Il Pastor Fido*, aangeduid met: Ed. Fassò.

25 Hierbeneden, blz. 240, wordt duidelijk dat Vander Eembd waarschijnlijk toch niet déze Brisset-editie heeft gebruikt.

welke van de talrijke drukken van de succesrijke Brisset-vertaling door Vander Eembd is gebruikt. Ons interesseert immers slechts de vraag, hoe de PF in Vander Eembd's weergave overkomt. Willen we daar iets over zeggen, dan dient zijn tekst allereerst ‘grosso modo’, en vervolgens ‘en détail’ - via steekproeven - te worden beschouwd. Over dit dubbele onderzoek en de resultaten ervan handelt het nu volgende verslag.

4. De weergave van de PF-tekst als geheel beschouwd

Over de weergave ‘grosso modo’ behoeft niet veel te worden gezegd. Vander Eembd heeft alle bedrijven en alle scènes van Brisset's vertaling in het Nederlands overgezet, en controle van Brisset's tekst leert dat de Fransman een integrale vertaling van de PF heeft geleverd. Dat wil dus zeggen dat Vander Eembd het gehele spel van Guarini in het Nederlands aan zijn lezers aanbiedt. In *Den Getrouwen Herder* is het verloop van de dubbele actie, zoals Guarini die ontworpen en uitgewerkt heeft, volledig behouden. Wie daarvan in het Nederlands kennis wilde nemen, kon dit met een gerust hart doen in de vertaling van de Haarlemse Rederijker. Of deze lezer daarbij veel literair genoegen aan zijn lectuur beleefde, en of hij op deze wijze de PF als letterkundig produkt goed leerde kennen, is een andere zaak. De eerste vraag uit de voorgaande zin kan slechts beantwoord worden aan de hand van een zoveel mogelijk representatieve keuze van fragmenten uit de vertaling. Daartoe moet de tekst van Vander Eembd ‘en détail’ worden bekeken, hetgeen hieronder geschiedt[26]. Het antwoord op de tweede vraag - die naar de mogelijkheid uit Vander Eembd's boek de PF als letterkundig produkt te leren kennen - kan reeds nu gegeven worden. Het gaat hierbij immers niet om het pastorale noch om het tragicomische karakter van het spel, maar om de literaire presentatie. Guarini schreef een spel in verzen: hij koos daarvoor tweeërlei versvormen: *endecasillabi sciolti* (meestal rijmloze, elflettergrepige versregels) en *settenari* (regels van zeven lettergrepen, soms wel, soms niet rijmend)[27]. Brisset (-1610) vertaalt de speltekst in proza - met uitzondering van de gedeelten die in de definitieve redactie van de PF als sententies zijn gemarkeerd, en van de koorpassages binnen de bedrijven, die beide op rijm blijken te zijn vertaald. Brisset's boek bevat dus hoofdzakelijk proza, met hier en daar passages op rijm. Vander Eembd volgt hem daarin. De tekst van *Den Getrouwen Herder* is eveneens een mengeling van proza en berijmde passages. Het behoeft geen betoog dat beide vertalingen op deze wijze een scheve voorstelling van de PF als letterkundig produkt leveren. Van een adequate weergave van de lyrische

26 Zie beneden, blz. 237-249.
27 Zie boven, blz. 12-13 en 159.

beklemtoning van bepaalde passages (bijvoorbeeld door deze in rijmende *settenari* te schrijven, temidden van rijmloze *endecasillabi*), kan bij een dergelijke werkwijze vanzelfsprekend geen sprake zijn. Anderzijds krijgen de sententies, in de PF voornamelijk typografisch gemarkeerd, - op de gebruikelijke wijze met behulp van marginale 'aanhalingstekens' - zowel bij Brisset als bij Vander Eembd een zwaarder accent, doordat ze als verzen temidden van proza figureren. En als derde punt in dezen dient te worden vastgesteld dat proza vanzelfsprekend literair anders klinkt en 'werkt' dan poëzie[28].

De inter-act-koorpassages verdienen nog even aparte aandacht. Guarini noemt deze koren, die altijd rijmend zijn en soms een strofische bouw vertonen, *Cori*[29]. Hij geeft niet aan wie ze uitspreken, maar men moet veronderstellen dat er Arcadiërs aan het woord zijn. Brisset volgt Guarini hierin: hij spreekt slechts van *Choeurs*. Vander Eembd zet boven drie van de vijf koorzangen - naar men weet volgt na het vijfde bedrijf nog een kort *Coro* van 11 regels - *Rey van Nimphen*; boven de weergave van Brisset's tweede en vierde *Choeur* echter staat slechts *Rey*. Brisset heeft bij het handhaven van de gebonden vorm duidelijk getracht de zin van Guarini's woorden vast te houden. Eenzelfde houding kan men bespeuren bij Vander Eembd ten opzichte van zijn Franse voorbeeld. Daarbij veroorlooft hij zich echter in sterkere mate uitbreidingen en afwijkingen. In dit verband dient vooral opgemerkt te worden dat zijn vierde *Rey* in het geheel géén weergave is van Brisset's vertaling van de beroemde Gouden-Eeuw-rei van Guarini. *Den Getrouwen Herder* mist dus dit voor de moraal *in* de PF zo belangrijke stuk poëtisch virtuositeitsvertoon (men zie hierboven, blz. 32-33, 68-69 en 101). Deze omissie doet derhalve in belangrijke mate afbreuk aan de getrouwheid van *Den Getrouwen Herder* als weergave van Guarini's PF m e t a l z i j n i m p l i c a t i e s[30]. Vander Eembd's eigen vierde *Rey* komt hieronder, in de paragraaf over de tekst van Den Getrouwen Herder 'en détail', nader aan de orde.

5. De tekst van Den getrouwen herder 'en détail'

a. Vander Eembd's vertaalkunde

Allereerst dient vastgesteld te worden dat van werkelijke equivalentie tussen de PF en *Den Getrouwen Herder* niet gesproken kan worden. Vander Eembd's boek bevat, zoals we zojuist gezien hebben hoofdzakelijk p r o z a , gelardeerd met berijmde passages. Evenmin als *Le Berger fidelle* kan *Den Getrouwen Herder* de ritmische gevarieerdheid en de muzikaliteit evenaren, die Guarini's spel te danken heeft aan de versvorm. Vertalen in proza m o e t wel schade toebrengen aan de

28 Zie beneden, blz. 237-238 sub 'Vander Eembd's vertaalkunde', eerste alinea.
29 Zie de op de Koren betrekking hebbende paragrafen in Dl I, Hfdst. II.
30 Zie boven, blz. 101-107 en 111-113.

zangerigheid en lenigheid van het origineel, afgezien nog van het verschil tussen het klankrijke Italiaans en het in het algemeen doffer klinkende Nederlands. De charme van Guarini's tekst is dan ook in Vander Eembd's Nederlandse redactie niet overgekomen. Had onze auteur die charme willen overbrengen, dan had hij zich niet aan Brisset's vorm moeten binden, maar hetzij diens tekst lyrisch moeten bewerken, hetzij direct uit het Italiaans (en even lyrisch als Guarini schreef) moeten overzetten. Klaarblijkelijk kon hij geen van beide mogelijkheden realiseren, en moest hij zich zowel formeel als inhoudelijk beperken tot een nauwkeurige weergave van Brisset's vertaling.

Iedere willekeurige passage uit *Den Getrouwen Herder* kan het gesignaleerde gebrek aan equivalentie tussen Guarini's en Vander Eembd's tekst illustreren. Maar het ligt voor de hand de lezer van deze studie kennis te laten maken met enkele proeven van Vander Eembd's vertaalarbeid, die tegelijkertijd materiaal bieden ter vergelijking met het werk van andere Nederlandse vertalers van de PF of gedeelten daarvan, uit diezelfde tijd[31]. Als ‘proeven van vertaling’ geef ik dus bij voorkeur tekstgedeelten die ik tevens in een of meer van mijn volgende hoofdstukken citeer of in het hoofdstuk over Rodenburgh reeds aangehaald heb. Ook in de gevallen, waarin ik de tekst van Vander Eembd niet met de parallel-tekst van een of meer der andere auteurs vergelijk, kan de lezer die dus zelf naast elkaar leggen en zodoende tot een beter gefundeerd oordeel omtrent hun waarde komen.

Hieronder volgt dan als eerste ‘proeve’ de tekst van PF I, 1, 175-186, Brisset's weergave ervan in *Le Berger fidelle*, en Vander Eembd's vertaling uit het Frans. Dat geeft gelegenheid vast te stellen hoe de Nederlander uit dat Frans vertaalt, maar ook - voor ons uiteindelijk belangrijker - hoe de PF-tekst er in het Nederlands komt uit te zien.

Quell' augellin, che canta
sì dolcemente e lascivetto vola
or da l'abete al faggio
ed or dal faggio al mirto,
s'avesse umano spirto,
direbbe: - Ardo d'amore, ardo d'amore. -
Ma ben arde nel core
e parla in sua favella,
sì che l'intende il suo dolce desio.
Ed odi a punto, Silvio,
il suo dolce desio
che gli risponde: - Ardo d'amore anch'io. -
PF I, 1, 175-186, ed. Fassò blz. 48.

31 Dat zijn Rodenburgh (zie Dl. II, Hfdst. I), Hooft (zie DL. II, Hfdst. XI), Huygens (zie Dl. II, Hfdst. XII), I.V.D.M.D.H., Bloemaert, De Potter en Van Engelen (zie resp. de Hoofdst. IV, V, VI en VII hierná); ik interpreteer hier ‘dezelfde tijd’ ietwat ruim: Van Engelen publiceerde ong. 30 jaren na Vander Eembd.

> [...] cest oyseau qui chante si doucement & folastre vollette du sapin sur le tremble, du tremble sur le myrte, s'il auoit vn esprit humain il diroit, ie brusle d'amour, mais il en brusle au coeur, & le dit si bien en son langage, que son doux desir l'entend bien. Mais à propos n'oys tupas, Silvio, que son doux desir luy respond, ie brusle d'amour aussi bien que toy? [...]
> *Le Berger fidelle*, blz. 8.
>
> [...] dit Voghelken/'twelck daer soo heughelijken tjeuytert ende tureluyrt/huppelende van den Mast-boom op den Haselaer/eñ van daer op den Myrt-boom/indien 't met een bespraeckte tonghe begaeft ware/het zoude zegghen/ick brande van liefde/ach! ick brande. Maer het brandt inwendigh in het herte/ende weet het in sijn sprake soo wel ende bequaemlijken uyt te beelden/dat sijn lievelijck weder-paer 'tzelvighe maer al te wel en verstaet. Doch onder-tusschen *Silvio*, en hoort ghy niet/dat sijn lievelijck weder-paer hem door een verborghen sprake antwoordt/zegghende/ick brande van Liefde soo wel als ghy? [...]
>
> *Den Getrouwen Herder*, blz. 9; ik cursiveer hier en in de volgende citaten wat bij Vander Eembd niet in gothische maar in romeinse letters afgedrukt staat. [P.V.][32]

Het zal onmiddellijk duidelijk zijn dat inderdaad de lyrische charme, hoewel door Vander Eembd hier nagestreefd met behulp van alliteraties (tj..tu../heu..hupp..Haselaer) en woordvormen als *huppelende*, niet in dezelfde mate bereikt wordt als in Guarini's tekst. Hetzelfde valt te constateren met betrekking tot de tekst van Brisset.

Bij nader toezien vallen er kleine verschillen tussen de Franse en de Nederlandse passus op te merken, die wij bij een vertaling niet zouden verwachten. Op enkele plaatsen zien we Vander Eembd zich een kleine uitbreiding veroorloven. In overeenstemming met Guarini's tekst zegt het vogeltje bij hem twéémaal dat het van liefde brandt. Brisset geeft, in de tweetalige versie van 1610, zowel in zijn Franse als in zijn Italiaanse tekst die uitspraak maar éénmaal. Brisset-1600, die alleen de Franse tekst weergeeft, heeft op deze plaats eveneens maar éénmaal ‘ie brusle d'amour’. Het lijkt waarschijnlijk dat Vander Eembd hier Brisset verbetert aan de hand van een volledige Italiaanse tekst dan deze in 1610 gaf. Niet onmogelijk is het dat Hooft's weergave van deze passus in zijn *Granida*[33] Vander Eembd van dienst is geweest. De Drost immers laat Daifilo het vogeltje zijn ‘ick brand' van Min’ variërend herhalen: ‘ick brand' van minnen’. Maar waarschijnlijk komt mij deze

32 Dezelfde passage in Rodenburgh's versie citeerde ik hierboven, blz. 171; Hooft's weergave van deze passus haalde ik aldaar reeds aan.

33 Ik verwijs hier naar en citeer uit *P.C. Hooft's Granida*, uitgegeven door J.H. van den Bosch, tweede herziene druk. Zwolle, (1895), omdat deze editie een herdruk geeft van de *editio princeps*, de enige uitgave die Vander Eembd in 1618 kan hebben gekend. De passus vindt men in deze uitgave op blz. 14, r. 211-221.

hulp toch niet voor: waarom zou Vander Eembd zich Hooft's hulp dan niet méér ten nutte hebben gemaakt? Eerder voel ik ervoor mij de Haarlemmer voor te stellen met één van de talloze andere Italiaanse edities van de PF in de hand of met vóór zich een tweetalige druk van Brisset's werk die op dit punt (de herhaling van 's vogeltjes liefdesuiting) nauwkeuriger was dan die van 1610[34].

Het Franse *sapin* (= spar), dat het Italiaanse *abete* (= den) weergeeft, getuigt niet van een diepgaande kennis der boomsoorten bij de Franse auteur. Vander Eembd vertaalt *sapin* met 'Mast'. Of hier sprake is van afwijken van zijn voorbeeld, wordt niet helemaal duidelijk. Zowel de denne- als de sparre-boom werden in de scheepsbouw gebruikt, waardoor elk van hen de benaming *mastboom* verwierf. Het meest evenwel werd de stam van de (zwarte) denneboom als scheepsmast gebruikt. Brisset had éénduidig en goed met *pin* kunnen vertalen. Vander Eembd kon *sapin* op drie wijzen weergeven, namelijk met 'den', met 'spar' en met 'mast'. De keuze van het laatste woord wijst erop dat de Nederlander hier in ieder geval géén moeilijkheid in de Franse tekst heeft gezien, die hij met behulp van de Italiaanse kon oplossen. In dat geval immers zou hij 'den' gekozen hebben. Het lijkt erop dat hij hier Brisset volgt en slechts toevallig de vagere term 'kiest', of beter: gebruikt.

Daarentegen volgt hij Brisset zeker *niet* op de voet, als hij *le tremble* vertaalt als 'Haselaer'. De Fransman laat het vogeltje van een spar op een trilpopulier in plaats van op de Guariniaanse beuk springen. Het is niet duidelijk waarom hij deze wijziging heeft aangebracht. En evenmin waarom Vander Eembd op zijn beurt afwijkt van zijn voorbeeld. Is het omwille van de gesignaleerde *h*-alliteratie dat hij *Haselaer* schrijft? Het is mogelijk. Maar het is evenzeer denkbaar dat Vander Eembd *tremble* als benaming van een bepaalde populiersoort niet kent, en met de weergave van dit voor hem nieuwe woord door de naam van de lichtbewegelijke *Haselaer*, poogt de 'betekenis' van *tremble*, trillerig van aard, te behouden. Men zou dan moeten concluderen tot een beperkte kennis van het Frans bij hem.

Die veronderstelling is niet ongerechtvaardigd, zoals moge blijken uit enkele voorbeelden van apert foutieve vertalingen.

1) PF I, 1, 3b-4 luidt: (Silvio spreekt tot zijn jachtgezellen)

> ite svegliando//gli occhi col corno e con la voce i còri.
> ed. Fassò, blz. 43[35].

Brisset vertaalt:

> allez resueillant du cor les yeux, & de la voix le courage:
> ed. 1610, blz. 1.

34 Vgl. boven, blz. 235 en noot 25 daarbij.

35 Vertaald: gaat terwijl gij met (het geluid van) de horen de ogen en met het stemgeluid de harten 'wekt'.

Vander Eembd geeft Brisset's tekst aldus weer:

> gaet henen/weckende de oogen uyt het herte/ende uyt de stemme den euvelen lust;
> *Den Getrouwen Herder*, blz. 1.

Het is duidelijk dat hij het Franse *cor* als *coeur* heeft opgevat, *de* niet dan met 'uit' kan vertalen en dat *courage* een peioratieve vertaling krijgt. Dat het geheel onzin wordt, acht hij blijkbaar van minder belang.

2) PF I, 1, 20-21 heeft (nog steeds spoort Silvio zijn jachtgezellen aan):

> ma provocate ancora/col rauco son la sonnachiosa Aurora.
> ed. Fassò, blz. 44[36].

Brisset geeft deze hernieuwde oproep weer met de volgende woorden:

> mais auancez-la [i.e. l'Aube] encore du son enroüé de vos cors.
> ed. 1610, blz. 2.

Vander Eembd schrijft:

> maer ontweckt haer mede door het gheluydt/'twelck ghy uyt uwe borsten (ter jaght zijnde) uytwerpet.
> *Den Getrouwen Herder*, blz. 2

Opnieuw worstelt onze auteur met de Franse tekst zonder tot een juiste weergave te komen:

3) PF I, 1, 84b-87: Silvio zegt over de wreedheid:

> e non mi pento/ch'ella sia nel mio cor, ma me ne pregio,/ poi che solo con questa ho vinto Amore,/fèra di lei maggiore.
> ed. Fassò, blz. 45[37].

Brisset laat hem zeggen:

> Ie ne me repens point pour mon regard, qu'elle ayt place en mon coeur, au contraire ie m'en estime, puis que par son moyen, i'ay v aincu [sic] amour, beste trop plus sauuage qu'elle.
> ed. 1610, blz. 4

In Vander Eembd's tekst lezen we iets heel anders:

> Wat my belanght/ick en meyne niet dat deselvighe in mijn hert plaetse hebbe: maer in teghen-deel van dien/dunckt my door haer de zelve ver-

36 Vertaald: maar roept nog met (uw) rauwe geluid de slaperige Aurora tevoorschijn.
37 Vertaald: en het berouwt mij niet dat zij in mijn hart is, maar ik beroem mij erop, aangezien ik slechts met haar de Liefde, een groter ondier dan zij, heb overwonnen.

wonnen te hebben/'twelck een Beest is veel wilder ende onghetemder dan dese.
Den Getrouwen Herder, blz. 5.

Conclusie

Uit deze enkele voorbeelden, ontleend aan de allereerste scène van het stuk, kan geredelijk het volgende geconcludeerd worden: Vander Eembd's vertaling is gebaseerd op Brisset's tekst. Maar lang niet altijd heeft de Nederlander de Fransman begrepen. Hij vertaalt de nietbegrepen plaatsen foutief en poogt soms door middel van toevoegingen de tekst zin te geven. Dat gelukt hem meestal niet. Vertaalt hij dus slecht, ook schrijft hij geen op zichzelf beschouwd fraai Nederlands.

Dat deze verschijnselen zich reeds in de eerste scène voordoen, belooft niet veel goeds voor wat volgt. Hier toch presenteert de vertaler zich met zijn kunst en zijn kunde aan de lezer. Men mag verwachten dat hij juist in het begin zijn uiterste best heeft gedaan, de lezer voor zich te winnen door hem de beste vruchten van zijn arbeid aan te bieden. Men is, naar ik meen, op grond van het tot nu toe behandelde reeds gerechtigd *Den Getrouwen Herder* (*uyt Arcadien*) te karakteriseren als een mislukte poging Guarini's tekst binnen het bereik van Nederlandse lezers te brengen.

Toch wil ik nog wat meer materiaal aandragen, om dit negatieve oordeel te rechtvaardigen.

b. Berijmde gedeelten van de vertaling

Tot nu toe heb ik slechts proza-fragmenten uit Vander Eembd's boek geciteerd. Om een indruk te geven van zijn kwaliteiten als vertaler-oprijm, geef ik hieronder een tweetal fragmenten uit het begin van Brisset's *Choeur* na het tweede bedrijf (waarin men Arcadiërs aan het woord mag achten - ook Guarini geeft in de PF niet aan wie de interact-koren spreken -) met daaronder de corresponderende passages uit de *Rey* van Vander Eembd na de tweede *Handelingh*.

Allereerst de beginverzen waar Vander Eembd Brisset's tekst wel zo ongeveer begrepen blijkt te hebben.

Helas! que griefue et mortelle
Fut bien la faute de celle,
Qui cause de nostre mal
Monstra ce coeur desloyal,
Ayant les loix offensees
Qu'Amour auoit prononcees:
Puisque des Dieux le courroux
S'en est allumé sur nous,
Et que les larmes issantes
De tant d'ames innocentes,
Et tant de sang respandu
N'est point encore entendu. ed. 1610, blz. 104.

Elaes, hoe doodelyken wonde
Men in des genen herte vonde
Die door haer schandelyke daedt
Oorsaeckster is van al ons quaedt.
  Want zy heeft nu vergramt de Wetten
Des Liefds, en haer oude ghesetten [= wetten]
Na-dien der Goden toorn ghewis
Op ons te mael ontsteken is:
  En dat soo veel verslaghen zielen
Noch voor 'tbetraende Altaer knielen,
Dat oock soo veel vergoten bloet
Ghestelpt niet is, maer blyven moet.
    Den Getrouwen Herder, blz. 104.

Vander Eembd volgt Brisset's rijmschema nauwkeurig: ook hij schrijft afwisselend vrouwelijke en mannelijke volrijmen. In de eerste vier verzen vertaalt hij niet letterlijk maar geeft hij een tekst die de door Brisset gegeven feitelijkheden toch vrijwel alle weergeeft, zij het in ietwat andere combinaties. Zo is niet de *faute*, de misdaad van *celle* (Lucrina uit de voorgeschiedenis van de PF) dodelijk, maar de wonde in haar hart, de *desloyauté* van haar *coeur*. Dat neemt niet weg dat de vertaling redelijk mag worden genoemd. Beter worden de volgende vier verzen weergegeven: het ‘vergramt’ behoudt op gelukkige wijze de ook in de Franse tekst aanwezige personificatie van de wetten. Slechts de stoplap ‘en haer oude ghesetten’ ontsiert dit viertal. Minder gelukkig is Vander Eembd in de laatste vier verzen van het citaat. ‘verslaghen zielen’ wijkt wel al te ver af van Brisset's *ames innocentes;* dat uit deze de tranen ontspringen (*issantes* = ontspringende, voortkomende uit) leest men in Vander Eembd's tekst niet zonder meer; het ‘Altaer’ is een toevoeging die wel juist, maar geenszins voor het begrip noodzakelijk moet worden genoemd; en het laatste vers getuigt ervan dat onze auteur Brisset's *entendu* [ik interpreteer: verhoord door de Goden] niet goed heeft thuis kunnen brengen.

Waar Brisset's tekst werkelijk moeilijk wordt, laat Vander Eembd's vertaal- en taalvermogen hem duidelijk in de steek. Zo in een volgende strofe van dezelfde rei; men oordele zelf:

  Vous qu'vne soif violente
De thesauriser tourmente,
Et qui raudez tout autour
De vos thresors nuict et iour,
Comme les ames legeres
A l'entour des coemetieres:
N'auez-vous pas bien les yeux
Bandez, auaricieux,
Veu que l'amour vous transporte
D'vne beauté qui est morte?
Les richesses et thresors
Ce sont amours qui sont morts:
Le vray amour de nostre ame,
De l'ame à l'ame s'enflame. ed. 1610, blz. 104-105.

Nu dan, ghy die door groote dorst
u smert met gulde schat bemorst,
En vet u ong'luck, ja bepeerelt
u grootste smaedt! o zotte Weerelt;
Die als een Mens (die onbesielt
Is) ronds-om u Thresoren krielt
Syt ghy niet wel gheblinthockt in
u eyghen waen; want ghy ghewin.
Liefhebbers, zulke dwase zinnen
Vervoeren u tot doode Minnen.
Ia doode Minnen zyn het doch,
Want schat zyn eerste Moeders-soch
Zuyght uyt een lust, die alles veyligh
Stelt, ende zelver blyft onheyligh.
Oock wilt ghy 't anders noch verstaen
Ziet al u schat en ryckdom aen
Zyn zy niet doodt, en gants onroerlyck,
Merckt wat u hert dan is vervoerlyck.
Maer ware ziels-tochts-lusts-begheert
Van d'eene ziel tot d'ander keert.
Den Getrouwen Herder, blz. 105.

Om de lezer een goede indruk te geven van de tekst waarom het hier in feite gaat, druk ik hieronder bovendien af de corresponderende regels uit de PF en de weergave ervan door De Potter, wiens vertaling in Hoofdstuk VI hieronder uitvoerig ter sprake komt, en die zal blijken de beste te zijn die in het Nederlandse taalgebied is verschenen.

Ciechi mortali, voi che tanta sete
di possedere avete,
l'urna amata guardando
d'un cadavero d'òr, quasi nud' ombra
che vada intorno al suo sepolcro errando;
qual amore o vaghezza
d'una morta bellezza il cor v'ingombra?
Le richezze e i tesori
son insensati amori. Il vero e vivo
amor de l'alma, è l'alma: [...] ed. Fassò, blz. 113-114.

Blinde sterffelijcke mensch!
Die aen rijckdom hanght uw' sinnen,
En in geldt en goedt te vvinnen,
Stelt uw' alderhooghste vvensch!
Ia, gelijck (ach 't is te plomp)
Naeckte geesten staegh gaen dolen,
Om haer graf, soeckt, 't geen' verholen
Houdt, een goude doode romp.
Door vvat sucht of liefde laet
Yemandt soo zijn hert vervoeren,
Dat hy gaet gestadigh loeren,
Op een leveloos çieraedt?
‘Al de rijckdom, die men heeft,
‘Is maer liefde, sonder leven:
‘Maer de ziel alleen kan geven,
‘Liefde, daer de ziel door leeft. De Potter, ed. 1650, blz. 85.

Al van meet af aan gaat het mis: Vander Eembd's tekst doet vermoeden dat de vertaler niet heeft gezien dat Brisset's *soif* subject, en *qu*' object is van *tourmente*. Men doet Vander Eembd nog het meeste eer aan door zijn eerste twee verzen te lezen als: 'Nu dan, gij die, ten gevolge van een grote dorst (naar rijkdom) uzelven smart aandoet met vuile (bemorste) gouden schatten'. Dat lijkt nog iets op wat Brisset zegt: 'Gij, die een hevige dorst naar schatten te vergaren kwelt'. Vander Eembd heeft klaarblijkelijk behoefte aan verduidelijking en voegt twee verzen toe waarvan de betekenis wel moet zijn: 'en die uw ongeluk vet (= glanzend maakt?[38]), ja zelfs uw grootste smaad met parels versiert, o gij, dwaze wereld'. Daarmee zijn we ver af van Guarini's verzen die hier weergegeven moeten worden:

> Ciechi mortali, voi che tanta sete
> di possedere avete,

Het tweede viertal verzen blijkt al niet minder ongelukkig. Brisset *coemetieres* wordt, wel mede onder invloed van het *thesauriser* uit r. 2, met 'Thresoren' weergegeven, en de lezer mag raden welke schatkisten bedoeld zijn. Waar 'u eyghen waen' vandaan komt, is niet duidelijk, evenmin als (althans mij) helder wordt wat precies 'want ghy ghewin' betekent, tenzij men *auaricieux* als verklaring ernaast legt[39].

Na de tenminste op zichzelf begrijpelijke twee volgende verzen 9 en 10 die wel ongeveer Brisset's bedoeling weergeven, volgen tweemaal vier verzen die omstandig toelichten wat Brisset in twee verzen zegt over de *richesses et thrésors*. Daarop besluiten twee vrij vertalende verzen dit fragment.

Eén ding is zeker: Vander Eembd vertaalt hier ronduit slecht. Daar doet weinig aan af, dat ook Brisset hier geen gelukkige pen heeft gehad. De Fransman blijkt geen weg geweten te hebben met Guarini's *cadavero d'or*, geeft tamelijk vrij diens *il cor v'ingombra* weer en heeft kennelijk niet volkomen Guarini's bedoeling met *Il vero e vivo amor* ... begrepen. Men heeft hier dus te maken met een slechte vertaling van een Frans voorbeeld dat zelf ook een ongelukkige weergave van het Italiaanse origineel is. Het gevolg is dat men - zo ergens dan wel in dit geval - met Huygens[40] vragen kan: Zijn vertalingen van deze aard 'veel meer

38 *MNW*, IX, 424-425: *vetten:* vet maken, vetmesten, invetten.

39 En iets als *najaagt* toevoegt. Het lijkt ook niet onmogelijk dat de '.' na *ghewin* een '-' moet zijn, en hier van een sterk enjambement sprake is: 'Want ghy ghewin-Liefhebbers, etc.'. Syntactisch blijft de constructie ook dan toch nog heel zwak. En een dergelijk enjambement is erg ongebruikelijk; ik herinner me niet enig parallel geval in *Den Getrouwen Herder* te zijn tegengekomen.

40 In zijn inleiding op de door hem vertaalde PF-fragmenten; cfr. *De Gedichten van Constantijn Huygens*, naar zijn handschrift uitgegeven door Dr. J.A. Worp, Dl. I, 1606-1623. Groningen, 1892, blz. 285. Over Huygens' vertaling handelt hfdst. XII, hier beneden, blz. 475-488.

als schaduwen van schoone lichamen? ende zijn die niet menighmael de ongelijckste, de slimste, de mismaeckste?'.

Het is begrijpelijk dat Vander Eembd zich in de rijmende passages meer vrijheden en uitbreidingen veroorlooft dan waar hij Brisset's tekst in proza weergeeft. Op zichzelf is dat niet erg. In het zojuist behandelde geval kon men een uitbreidende tendens ook constateren in de vertaling van De Potter, die toch een volledig acceptabele weergave van Guarini's tekst bleek te geven. Ernstiger is het, wanneer uitbreidingen het 'karakter' van de grondtekst aantasten. Dat dit bij Vander Eembd gebeurt, wil ik aan één geval illustreren. Het betreft hier de verzen van Guarini in PF V, 6, 109-113:

> A che del saper vostro
> insuperbite, o miseri mortali?
> Questa parte di noi, che 'ntende e vede,
> non è nostra virtù, ma vien dal cielo;
> esso la dà come a lui piace, e toglie.
> ed. Fassò, blz. 243.

Brisset geeft deze verzen wat wijdlopiger, maar naar betekenis en 'kleur' correct aldus weer:

> Miserables mortels! quelle audace vous meine
> De vous oster le coeur d'vne science humaine?
> Celle part qui en vous voit, cognoist & entend
> N'est pas vostre vertu: c'est du Ciel qu'elle pend.
> C'est luy seul qui la donne, et sa puissance haute
> Quand il luy plaist aussi semblablement nous l'oste.
> ed. 1610, blz. 283.

Vander Eembd schrijft hiervoor de volgende passus neer:

> Ellendigh sterv'lyck volck! zo niet de Son des groten
> Drie-hoogen Hemels met sijn flickerigh gestrael
> U donker-bot ghesicht der ooghen hadd' ontsloten,
> VVaer toe, waer toe waert ghy ghekomen altemael?
> Hoe noch dus stout ghebeckt, dat ghy u hert ontrecken
> Derft 't vleeschelyck vernuft, en 'smenschen wetenschap:
> Dat deel 'twelck in u siet, kent, en 'tverstandt doet wecken,
> Heeft van den Hemel hoogh sijn ware eyghenschap.
> Den Hemel ist alleen, die ons wil sulkes gheven,
> En als het oock belieft sijn wyse dryheydt-een,
> (Voor welke d'Aerd' en Zee, jae d'Hemel zelfs moet beven)
> Kan s'ons benemen haest het gheen ons eyghen scheen.
> *Den Getrouwen Herder*, blz. 261-262.

Ik heb hier mede afgedrukt de verzen van Vander Eembd (Ib-4) die door hem achter de vertaling van Brisset's *miserables mortels* - weergave van Guarini's *miseri mortali* - zijn geplaatst, maar in feite de vertaling zijn van de versregels die onmiddellijk aan de geciteerde uit

de PF voorafgaan[41]. Zo wordt tweemaal duidelijk dat in het Arcadië van Vander Eembd's *Getrouwen Herder* over de drieëne God der Christenen wordt gesproken. Het behoeft geen commentaar dat hierdoor Guarini's werk vertekend wordt. Maar niet alleen de ‘kleur’ van de tekst blijkt gewijzigd, ook qua betekenis is Vander Eembd's fragment verre van getrouw.

Ter afsluiting van deze paragraaf over de berijmde gedeelten uit Vander Eembd's werk wil ik hier nog een specimen geven van zijn oorspronkelijk dichttalent: een passage waar hij zich niet baseert op Brisset, en evenmin op Guarini. Ik kies daarvoor het begin van de *Rey van Nimphen* na de vierde *Handelingh* (zie boven, blz. 237) de rei die het Gouden-Eeuw-koor uit de PF vervangt, waarmee Guarini zo nadrukkelijk met Tasso wilde emuleren.

De *Rey* begint aldus (*Den Getrouwen Herder*, blz. 215-216):

Hoe veel vermach de domme Min
Op 's Menschen ziel en bloode zin!
Hoe veel duysent me-dogentheyden
Door Min de mensch tot min kan leyden!
  In 't diepste van ons zorgend' hert
De Minne baert haer lieve smert!
Door dees verandering bysonder
Voert sy den Mensch tot groote wonder.
  Een wonder-doende teder wicht,
Vloogh onlangs boven ons gesicht,
zwevende bleef het eynd'ling hangen
Aen 's Hemels blaeuw-vergulde wangen.
  Het donk're bos ontsach sijn schicht
En vreesde sijn vertoornt gesicht,
Des heeft het flucks d'ontroerde Loten,
Tot ingang voor dit wicht ontsloten [.]
  Omsiende hier en over-al
Zagh't eyndelijck een groot getal
Van oyt-vernaemde lagers-scharen
Die tot de lacht vergadert waren
Waer onder een de meeste was
Die noyt geen Min met min genas,
Op desen heeft het sijnen donder
Gepast, en hem geworpen t' onder [.]
  Dees stouten lager, hoe hy riep,
Geen Mensche tot sijn hulpe liep,
Zy stouwen vast en worst'len t'samen
Tot dats' op 't vlacke eynd'lijck quamen.
  Hier bleeck de grove kracht des Mins,
De trotse groots-heyt deses Prins:
Den lager die 't zwyn had verwonnen
Wort van dit ted're wicht verwonnen. [etc.]

41 Deze luiden: *Oh cecità de le terrene menti!/In qual profonda notte*, / *in qual fosca caligine d'errore/son le nostr'alme immerse*, /*quando tu non le illustri*, *o sommo Sole!* In vertaling: ‘O blindheid van de aardse geesten! In welk een diepe nacht, in welk een donkere nevel van vergissingen zijn onze zielen gedompeld, wanneer gij, o hoogste Zon, ze niet verlicht!’.

In deze trant geeft Vander Eembd nog eens de lotgevallen van Silvio en Dorinda weer, als illustratie van de macht van ‘de domme Min’. Maar die Min staat in dienst van het ‘al-bedrijvend' noot-schicks-lot’, waarvan de wijze besluiten uit loutere voorzienigheid blijken voort te komen.

De Nederlandse lezer vindt na het vierde bedrijf hier géén verrukte schildering van de Gouden Eeuw, géén moraal die de gebruikelijke Gouden-Eeuw-ethiek omkeert. Hij vindt slechts een weinig boeiend verteld, hem reeds bekend verhaal, gevolgd door een weinig verrassende conclusie. Het spel met de tegenstelling tussen de moraal *van* en die *in* de PF, dat Guarini's pastorale in zo sterke mate beheerst en bepaalt[42], is bij Vander Eembd volledig verdwenen.

c. De weergave in proza

Mocht de lezer veronderstellen dat Vander Eembd vooral (en weinig gelukkig) uitbreidend te werk gaat als hij r i j m e n d vertaalt, dan kunnen enkele voorbeelden uit de prozagedeelten van *Den Getrouwen Herder* volstaan om hem ervoor te behoeden al te veel van die weergave in proza te verwachten. Ook dáár blijkt Vander Eembd veelvuldig behoefte te hebben aan uitbreidingen. Een goed voorbeeld vindt men in het ‘equivalent’ van PF I, 2. Mirtillo is aan het woord en zegt in Brisset's vertaling (ed. 1610, blz. 9):

> Mais pour moy crieront les campagnes, pour moy les montaignes se plaindrõt, & ces bocages à qui si souuent i'ay fait respondre ton beau nõ: Les fontaines pleurans, & les vents souspirans pour moy, rediront mes cõplaintes. La pitié mesme & la douleur parlerõt en mon visage, & quãd bien ma bouche seroit close, en fin mõ amour parlera, & mon martyre annoncera ma mort.

Op blz. 14-15 van *Den Getrouwen Herder* leest men:

> Doch/ dan zullen de velden voor my spreken/ *ende mijne soo recht--vaerdighe sake by der handt nemende/redderen ende uyt-voeren*. Voor my zullen de *schaduw-ghevende* Bergen *gestadelyken* treuren: ende dese schuyl-winkelen/ de welke so menigh-mael met eenen aenghenamen galm mijn klaghende stemme te rugghe ghekaetst hebben/*zullen des avonds mijne smerten verhalende/ die tot den rooden nuchtent-stondt toe beklaghen*. De *ruyssende* Beeckskens schreyende/ende de *snorrende* winden zuchtende/zullen mijne klachten hersegghen *ende eeuwelijken op-halen*. Ja de quijnende quale zelfs ende de *knaghende* pijnen zullen in *u* aenghezicht *dijne wreedtheyden uyt-spouwen; ende/ u berispende/mijn ongheluck vervloeken*. [etc.][43].

Al het door mij gecursiveerde stamt uit Vander Eembds brein. Dat

42 Zie boven, blz. 100-107.
43 De Italiaanse tekst van Guarini vindt men hierboven, blz. 173-174.

heeft klaarblijkelijk behoefte aan emfase door middel van herhaling en uitbreiding met kleurrijke adjectieven. Onwillekeurig wordt de lezer hier herinnerd aan de stijl der Arcadia's, zoals wij die in de Nederlandse letteren kennen bij Van Heemskerck. Bij vergelijking van Vander Eembd's stijl met die van de *Inleiding tot een Batavische Arcadia*, wint de laatste het echter gemakkelijk in zoetvloeiendheid, eufonie en in een symmetrische zinsbouw die vaak contrasteert met de antithetische betekenis van de parallel geplaatste woorden.

Vaak blijken de uitbreidingen en toevoegingen van Vander Eembd tot wijdlopigheid te leiden. Typerend in dit opzicht lijkt mij wat er gebeurt met PF III, 6, 155-158. Daar zegt Mirtillo:

> Primo amor del cor mio
> fu la bella Amarilli,
> e la bella Amarilli
> sarà l'ultimo ancora.
> ed. Fassò, blz. 146.

Brisset vertaalt dit kort, bondig en exact:

> Le premier amour de mon coeur a esté la belle Amaryllis, & la belle Amaryllis sera le dernier.
> ed. 1610, blz. 149.

Dit wordt bij Vander Eembd:

> D'eerste mijns herts-tocht is dese schoõheyt des verweẽdẽ *Amarillis* geweest: dese selve *Amarillis* (ach harẽ naem õtset my therte) sal ooc de laetste zijn/ende in der eeuwigheydt (oock teghen danck des Hemels) blyven.
> *Den Getrouwen Herder*, blz. 147.

IV. Samenvatting en conclusie

Ik kan hier het onderzoek van *Den Getrouwen Herder* afsluiten en op grond van de resultaten een oordeel formuleren over Vander Eembd's vertaalarbeid.

De Haarlemmer gaat voor zijn werk *niet* uit van de tekst van Guarini, maar van die van Brisset.

Brisset's tekst is in de prozagedeelten behoorlijk nauwkeurig in het weergeven van Guarini's gedachten. In de rijmend vertaalde passages (de sententies en de koorgedeelten in en na de bedrijven) veroorlooft de Fransman zich meer vrijheden. Hij blijft evenwel ook daar Guarini's tekst ‘grosso modo’ trouw. Zo levert hij een vertaling die de lezers, tot in details toe, een goede indruk geeft van wat Guarini te bieden heeft. Aangezien hij zich alléén tot *lezers* richt, vervalt bij hem de proloog van de PF die slechts een functie vervult bij een ópvoering. Maar zelfs voor een opvoering zou die proloog geheel opnieuw bewerkt moeten worden. Guarini heeft immers de toespraak van Alfeus afge-

stemd op het ‘oorspronkelijke’ publiek van de PF: Karel Emanuel van Savoye, diens bruid Catharina van Oostenrijk, en hun beider gevolg van hovelingen. Ook dit zal ertoe hebben bijgedragen, dat Brisset de proloog liet vervallen.

Het lyrische karakter van de PF gaat in Brisset's tekst voor het allergrootste deel verloren. Compensatie wordt evenwel geboden door de in sommige passages geslaagde poëtische dictie van de Fransman[44] (men zie bijvoorbeeld de in noot 44 aangehaalde passus PF V, 1, 183-187).

Vander Eembd blijkt het Frans niet voldoende te beheersen om een tot in details juiste en begrijpelijke vertaling van Brisset te geven. Ook hij veroorlooft zich in zijn berijmde passages meer vrijheden ten opzichte van zijn (Franse) voorbeeld dan in de prozatekst. Zodoende komt zijn tekst nog weer verder van Guarini's origineel te staan dan die van de rijmende Brisset. De Nederlander heeft ook vaker de neiging iets toe te voegen (en aldus in sommige gevallen te verchristelijken) dan deze. Fouten, afwijkingen, uitbreidingen, de tendens tot verchristelijken - het draagt er alles toe bij, dat zelfs de feitelijke inhoud van *Den Getrouwen Herder* vrij sterk afwijkt van die van de PF.

Ook in de Nederlandse redactie (tòch van de hand van een rederijker!) is de lyrische charme van de PF verloren gegaan.

Het boekje, dat de Nederlanders in kennis moest brengen met Guarini's lyrisch-melodieuze *tragicomedia pastorale*, blijkt slechts een onaantrekkelijke, bijzonder prozaïsche en niet altijd duidelijke leestekst te bieden, die een vertekend beeld geeft van het oorspronkelijke spel.

Het lijkt haast of het verschil tussen de luxueuze pracht-editie van de PF, zoals die door Ciotti in 1602 werd verzorgd, en het onooglijke boekje uit Amsterdam, waarmee de vernederlandste *Getrouwe Herder* in de Nederlandse letteren verschijnt, symbolisch is voor het verschil in waarde van de twee teksten.

44 Brisset:

> Doux repas, doux repos, & doux repaire encore
> Cherchent les Cygnes doux, dont le doux chant s'honore,
> Et auec des soucis, dont [sic] nos coeurs enfermez,
> Aux sommets de Parnasse on ne monte iamais.
> Qui combat son destin & la dure disette
> Ou deuient enroué, ou sa langue est muette.
> ed. 1610, blz. 141.

voor Guarini's:

> Lieto nido, èsca dolce, aura cortese
> bramano i cigni; e non si va in Parnaso
> con le cure mordaci. E chi pur garre
> sempre col suo destino e col disagio,
> vien roco, e perde il canto e la favella.
> ed. Fassò, blz. 215.

Het is duidelijk dat Nederland voorlopig niet behoorlijk kennis kon maken met Guarini's vermaarde spel, althans niet in een Nederlandse vertaling.

Dat we geen herdruk van *Den Getrouwen Herder* kennen, wijst er, meen ik, op dat de tijdgenoten van Vander Eembd in het algemeen een zelfde oordeel over zijn vertaling hebben gehad als wij.

Een nieuwe, integrale vertaling, en nu uit de grondtekst, verscheen pas twintig jaar na *Den Getrouwen Herder*. Nadat in 1635 Rodenburgh's *Trouwen Batavier* voor de eerste en enige maal herdrukt was, publiceerde(n) I.V.D.M.D.H. in 1638 zijn (hun) *Den Ghetrouwen Herder*, *Herderliick bly-eyndende Treur-spel*. Of en in hoeverre met dit in 's-Gravenhage gedrukte boek een betrouwbare, adequate vertaling van de PF ter beschikking kwam, zal in een volgend hoofdstuk worden nagegaan.

Niet alleen in Noord-Nederland echter heerst in deze jaren een grote bedrijvigheid op letterkundig gebied; ook in Zuid-Nederland is men volop literair actief. In het volgende hoofdstuk richten we onze aandacht even naar dat zuiden waar pastoraal toneel druk beoefend werd. Men mag er daarom belangstelling voor de PF veronderstellen. Er moet zo mogelijk geconstateerd worden of deze belangstelling een vertaling of bewerking van Guarini's spel tot gevolg heeft gehad.

Hoofdstuk III
Het 'Spel van Amaril'
1628 of eerder

'Weinig steden in onze lage landen kunnen [...] bogen op een letterkundige bedrijvigheid als die in de keizerlijke stad Antwerpen, vooral in de jaren 1615-1635'. Dat is de conclusie waartoe de auteur van een *Geschiedenis van de Antwerpse Rederijkerskamers in de jaren 1585-1635*[1] komt. Bij die bedrijvigheid zijn actief betrokken: *De Goudbloem*, 'de kamer van de aristocratie', *D'Olyftack*, 'de kamer van de neringdoende stedelingen' en de *Violieren*, 'niet enkel de artistenkamer [de rederijkersafdeling van de St. Lucasgilde] [...] doch ook die van de welstellende intellectuelen der stad'[2].

Nu blijkt uit de 'Rekeningen van de Dekens van de Ste Lucas Gulde, beginnende September 1610', dat tussen september 1628 en september 1629 op de comparitiedagen van de *Violieren* een *spel van Amaril* is opgevoerd[3]. Wat dit spel behelsde en wie er de auteur van is, wordt niet vermeld. Het lijkt mij niet onwaarschijnlijk dat dit *spel van Amaril* een PF-vertaling of -bewerking is geweest en dat de auteur ervan Sebastian Vrancx was. De overwegingen, die mij tot deze veronderstelling hebben gebracht, laat ik hieronder volgen.

Eén van de actiefste en bekendste leden der *Violieren* is Sebastian Vrancx (1573-1647) geweest. Deze schilder-schrijver verbleef waarschijnlijk omstreeks 1595 in Italië[4]. Van de reeks literaire werken die

1 Keersmaekers, A.A., *Geschiedenis van de Antwerpse Rederijkerskamers in de jaren 1585-1635* (Aalst, 1952) [een overdruk van de gelijknamige studie in *Bijdragen tot de Geschiedenis bijzonderlijk van het oud hertogdom Brabant*, Reeks III, Jaar IV, nrs. 3 en 4, Antwerpen-Gent 1952, blz. 123-156 en 187-227], blz. 74. In het vervolg duid ik dit werk aan als: Keersmaekers, *Geschiedenis*.

2 Keersmaekers, *Geschiedenis*, blz. 7-8.

3 Keersmaekers, *Geschiedenis*, blz. 62.

4 Delen, A.J.J., *Beschrijvende Catalogus* (van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen), I, Oude Meesters. Antwerpen, 1948, blz. 271.
Verdere biografische bijzonderheden geven: Branden, F. Jos. vanden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Antwerpen, 1883, blz. 470-473, en: Keersmaekers, A.A., *De dichter Guilliam van Nieuwelandt en de Senecaans- -classieke tragedie in de Zuidelijke Nederlanden*, *Bijdrage tot de studie van de Zuidnederlandse literatuur der zeventiende eeuw*. Gent, 1957, blz. 65-66. Naar dit werk van Keersmaekers verwijs ik in het vervolg met: Keersmaekers, *Guilliam van Nieuwelandt*.

hij schreef[5] - waarvan wij helaas nog slechts de titels kennen - trekken onze bijzondere aandacht: *Herderse gelogie* [= jalouzie] comedie pastorael, *Aminto en Silvia* tragie-comedie pastorael, en *Satirs Vergelding* comedie pastorael. Uit deze titels blijkt dat Vrancx pastorale dramatiek schreef, en dus voor pastorale drama's belangstelling moet hebben gehad. Men heeft verondersteld dat het *spel van Amintia*, in 1623 op de feestdag van de *Violieren* (18 oktober) gespeeld, Vrancx' *Aminto en Silvia* was[6]. Het lijkt niet onmogelijk dat dit spel een bewerking of vertaling van Tasso's *Aminta*[7], of van een op dit spel geïnspireerd stuk is geweest. Hoe dit ook zij, het is in ieder geval waarschijnlijk dat Vrancx tijdens zijn verblijf in Italië Guarini's PF heeft leren kennen. Omstreeks 1595 verscheen daar immers herdruk op herdruk van dit spel, en de faam ervan verbreidde zich in die jaren snel, zowel in Italië als in heel West-Europa.

In het tweede en derde decennium van de 17e eeuw werd in Antwerpen het pastoraal toneel druk beoefend. Niet alleen de zojuist besproken Vrancx, maar ook de facteur van *D'Olyftack*, Joan Yzermans (1590-1631) schreef - helaas eveneens verloren gegane - pastorale drama's[8]. Van een drietal kennen we de namen: *Pastorale van Euresteus*, *Pastorale van Grisella* en *Pan en Syringa;* in 1628 werden liedjes daaruit in een bloemlezing uit zijn werk opgenomen.[9]. Het is

5 De reeks van Vrancx' dramatische werken vindt men o.a. in: Frederiks, J.G., en F. Jos. vanden Branden, *Biographisch Woordenboek der Noord- en Zuid-Nederlandsche Letterkunde*, tweede omgewerkte druk. Amsterdam, (1888), blz. 853.

6 Deze veronderstelling, overigens ‘zonder enig doorslaand bewijs’, wordt geopperd door Keersmaekers, *Geschiedenis*, noot 277 op blz. 56.

7 Zou deze veronderstelling juist zijn, dan is tevens het raadsel opgelost waarvoor Egidio Menagio ons stelt. Deze publiceerde in 1655 *Aminta*, *Favola Boscareccia di Torquato Tasso* con le annotazioni d'Egidio Menagio Accademico della Crusca, In Parigi, Presso Agostino CURBE, nella galeria del Palazzo all' insegna della Palma. In zijn *Prefatione* schrijft de geleerde annotator dat er van de *Aminta* een vertaling ‘nella Fiaminga’ bestaat. Voor zover ik weet, is deze tot nu toe niet geïdentificeerd. Ik ben geneigd te veronderstellen dat Menagio (= Gilles Ménage, 1613-1692) op dit werk van Vrancx duidt.

8 De gegevens over Yzermans vond ik in: Winkel, J. te, *De Ontwikkelingsgang der Nederlandsche Letterkunde*, tweede druk, IV. Haarlem, 1924, blz. 58-59; *Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden* V (De letterkunde van Renaissance en Barok II), 's-Hertogenbosch, (1952), blz. 401; Keersmaekers, *Geschiedenis*, blz. 60; Keersmaekers, *Guilliam van Nieuwelandt*, blz. 60-61 en 240-244; en Frederiks-Vanden Branden, *Biographisch Woordenboek der Noord- en Zuid-Nederlandse Letterkunde*[2], blz. 385.

9 Deze bloemlezing bestaat uit 3 delen: *Trivmphvs Cvpidinis*, *Encomivm Matrimonii* en *Nederlantsche Poëmata*, en verscheen te Antwerpen in 1628. De liedjes vindt men in het eerste deel ervan. Aldus Keersmaekers, *Guilliam van Nieuwelandt*, blz. 241 (met noot 31 aldaar) -244 en blz. 60; cfr. E. Rombauts in *Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden* V, blz. 401. De mededeling van F.A. Snellaert in *Het Vlaemsch Tooneel in de XVIIe eeuw* (Belgisch Museum IX (1845), blz. 291) dat het eerste deel van de bewuste bloemlezing *Encomium Matrimonii* heet en het titelblad ervan het jaartal 1626 draagt, blijkt onjuist te zijn.

niet onwaarschijnlijk dat het laatstgenoemde spel in 1619 zesmaal is opgevoerd[10]. En vermoedelijk in 1620 wordt ‘wellicht een nieuwe pastorale’ van Yzermans ten toneele gebracht[11].

Hoe vaag een en ander ook geformuleerd is, men mag als vaststaand aannemen dat er in de jaren van grote letterkundige bedrijvigheid in Antwerpen (dus in het tijdperk 1615-1635) daar óók voor pastorale spelen belangstelling bestond, en dat minstens één van de auteurs ervan, Vrancx, Tasso's en Guarini's spelen in Italië kan hebben leren kennen.

Daarom lijkt het mij niet onwaarschijnlijk dat het *spel van Amaril* uit de jaren 1628-1629 een Antwerpse bewerking of vertaling is geweest van Guarini's PF, het stuk waarin A m a r i l l i zo'n glansrol speelt. Als auteur komt Sebastian Vrancx, lid van de kamer waarvoor het spel gespeeld werd, het meest in aanmerking. Gedurende zijn verblijf in Italië kan hij gemakkelijk het Italiaans voldoende hebben leren beheersen om uit die taal spelen in het Nederlands over te zetten of te bewerken. Of - zo deze veronderstelling omtrent 's mans kennis van het Italiaans te boud is - hij kan, nadat zijn belangstelling voor de PF gewekt was, een Franstalige PF vertaald of bewerkt hebben[12]. Zijn auteurschap van het spel *Aminto en Silvia*, dat misschien zeer nauwe connecties had met het onmiddellijke voorbeeld van de PF, Tasso's *Aminta*, lijkt de hypothese te ondersteunen, dat hij ook het *spel van Amaril* heeft geschreven.

Op grond van deze gegevens heb ik gemeend dat er voldoende aanwijzingen zijn om het *spel van Amaril* bij mijn bespreking van de bewerkingen en vertalingen van de PF niet onvermeld te laten.

10 Keersmaekers, *Geschiedenis*, blz. 45.

11 ‘op de eigen feestdag’ van *D'Olyftack*, aldus Keersmaekers, *Geschiedenis*, blz. 47. De gissing, dat het een pastoraal stuk was, wordt verantwoord in noot 220 aldaar. Dat de opvoering in 1620 plaatsvond, meen ik te mogen opmaken uit de chronologische volgorde van behandeling die Keersmaekers aanhoudt.

12 Keersmaekers, *Guilliam van Nieuwelandt*, blz. 66, vermoedt immers, op grond van titels (van Vrancx' werken) als *Rosette en Granpeer* en *Pyaf*, alsmede van ‘enkele benamingen’ (genre-aanduidingen) dat Vrancx uit het Frans heeft vertaald. In de jaren '28-'29 van de XVIIe eeuw bestonden er tenminste twee Franse PF's, die van Brisset (1593, herhaaldelijk herdrukt) en die van Giraud (1623): zie blz. 115-117.

Hoofdstux IV
(I.V.D.M.D.H.),
'Den ghetrovvven herder' 1638

I. Inleiding

Bevonden we ons in het voorgaande, bijzonder korte hoofdstuk op het gebied der gissingen omtrent de Zuidnederlandse letteren, in de nu volgende hoofdstukken betreden we weer de vaste grond der gedrukte en overgeleverde teksten.

Nadat in 1635 Rodenburgh's *Trouwen Batavier* in herdruk verschenen was, zag in 1638 in 's-Gravenhage een boek het licht, dat *Den Ghetrouwen Herder* heet en nauwer dan Rodenburgh's tekst met de PF gelieerd is. Het blijkt, na de mislukte vertaling van Vander Eembd, een nieuwe poging om de Nederlandse lezers door een overzetting-inproza met Guarini's spel te doen kennis maken.

Het titelblad geeft de volgende tekst: *Den Ghetrovvven Herder*,/ Herderliick/bly-eyndende/Treurspel./ *vignet*/ In 's Graven-hage,/Vyt de Druckery van/Dirck Maire./ Anno 1638[1].

Opmerkelijk is dat noch de auteur noch de vertaler worden vermeld en evenmin het feit dat het hier om een vertaling gaat. Reeds een vluchtig doorbladeren van de aangeboden tekst leert evenwel dat hier wel degelijk een vertaling in proza van de PF wordt aangeboden. De titel blijkt de nauwkeurige weergave te zijn van *Il Pastor Fido*, *Tragicomedia Pastorale*.

Vanzelfsprekend is de lezer van het titelblad benieuwd naar de vertaler. Op zoek naar een aanwijzing die leiden kan tot diens identificatie, stuit hij al direct op een opdracht, eerste onderdeel van het voorwerk.

II. Voorwerk

De niet-ondertekende *Toe-eygen-brief* is gericht *Aen de Ed. Eer- en Achtbare Ionck-vrouwe Ionckvrouw Maria Bommer*. Het epistel is in

1 Exemplaren ervan vindt men in de KB Den Haag, sign. 29.D.33 en de UB Amsterdam, sign. 2480.E.30. In het vervolg duid ik het boek bij de vindplaatsaanduiding van citaten aan met: DGH.

twee alinea's verdeeld. De eerste stelt vast dat het hoogste doel van de mens is, het eerlijke en het genoeglijke met het nuttige te combineren. In de tweede alinea wordt deze stelling als het ware toegespitst op het onderhavige werk. Onze ‘Herts-tochten’, zo zegt de auteur, vinden baat bij stichtelijk vermaak. Het is zó dat, soms tegen wil en dank, de ‘alder-grootste Wijsheydts Lief-hebbers, de Dicht-Meesters oft Poeten, Vaders der Wijsheydt’ een bekering tot deugd en deugdzaamheid tot stand brengen. Dit is vooral het geval bij ‘zoodanighe Dicht-Meesters, die aen geen verhael, als by gheval, gebonden zijnde, al haer oordeel, sinn ende witt daer toe aenspannen, om de Deucht op 't cierlijxte, ende d'ondeucht op 't hatelijxste ten toone [te] stellen’. Onder dezen munt boven oude en moderne dichters uit ‘dẽ onwaerdeerlijcken Guarini, insonderheyt in zijn bly-eyndẽde Treur-Spel, door hem den *Getrouwen Herder* by genaemt; soo Eer, soo Deuchd, soo Sinn-rijck ende door de verscheydenheydt van de Afbeeldsels aldaer voor-gestelt, soo aengenaam’ dat dit spel onovertroffen is. De vertaler heeft het ‘uyt sijn [= Guarini's] Tale in onse Neder-duytsche over geset’. Dit heeft hij gedaan in zijn ‘somtijts ledigen tijdt’.

De enkele citaten, hier afgedrukt, maken de bedoeling van de vertaler volledig duidelijk. Guarini's spel, geboren uit de fantasie van de auteur[2], is volgens hem een bij uitstek moralistisch stuk waarin de deugd mooi, en de ondeugd lelijk afgeschilderd wordt, in een overvloed van ‘Afbeeldsels’.

Aen de Leser is het tweede en laatste stuk van het voorwerk. Ook dit proza blijkt van de hand van de vertaler, die nu wèl ondertekent: I.V.D.M.D.H. Zijn vertaling, zo schrijft hij, is een natuurlijk gevolg van de vreugde die hij aan de PF beleefd heeft. Het genoegen en de vreugde in het hart moeten zich immers uiten, want ‘geen ghenoechte volkomen en kan ghereeckent worden, ten sy by de mededeelinghe ende openbaringhe’ - ofwel: gedeelde vreugd is de énige vreugd.

De vertaling blijkt bedoeld voor drieërlei soort publiek. Allereerst worden genoemd degenen die het Italiaans niet beheersen. De tweede categorie wordt gevormd door hen die Guarini's moedertaal wel kennen, maar ‘evenwel de Nederlandtsche in grootachtinghe houden’. De derde groep, die de vertaler op het oog heeft, bestaat uit ‘de begheerighe tot het Italiaensch’. Hun wil hij ‘eenen vruchtelijcken middel’ in handen geven, waarmee ‘sy boven de meenichvuldighe nutticheden die haer sullen voorkomen, de gheseyde spraecke met vermaeck gesamentlyck mogen leerẽ; als wesende het voor-schrift in woorden ende sinnen volkomentlijck oft immers soo veel mogelijck naer-

2 De vertaler heeft dus niet gezien dat de PF-intrige mede gebaseerd is op een verhaal bij Pausanias; hij besteedt er althans geen aandacht aan. Zie boven, blz. 34, noot 82.

ghevolght met soo suyveren ende onvermenghden Tale', dat de Nederlandse taal een volwaardig uitdrukkingsmiddel blijkt.

Het feit dat I.V.D.M.D.H. zich bewust richt tot hen die, zonder het Italiaans passief te beheersen, kennis willen nemen van Guarini's spel, wijst op een instelling, waarbij de auteur er naar streeft hun dat spel in zijn geheél te doen kennen. We mogen dus verwachten dat ons hier een integrale vertaling wordt geboden. Het zal zaak zijn na te gaan of dit inderdaad het geval is.

Belangrijker is in het verband van deze studie wellicht het laatste gegeven: de nevenbedoeling van de vertaler. Hij zegt immers een tekst te willen leveren die zo letterlijk mogelijk aansluit bij die van Guarini; want zó kan uit de Nederlandse tekst, mits men de moeite neemt er de oorspronkelijke Italiaanse naast te leggen, de taal van het origineel geleerd worden. Om een of andere reden is I.V.D.M.D.H. niet zo ver gegaan als gebeurd is in sommige edities van de PF-vertaling van de Fransman Brisset, waar naast de vertaling óók Guarini's tekst is afgedrukt[3]. De Nederlandse vertaler rekent er op dat men een Italiaanse PF naast *Den Ghetrouwen Herder* wil, en gemakkelijk kàn, leggen. Uit de laatste woorden van bovenstaande weergave van het *Aen de Leser* kan men tenslotte opmaken dat I.V.D.M.D.H. tot een milieu behoort waarin de opbouw van het Nederlands tot volwaardige taal als een opdracht werd gezien waaraan actief moest worden meegewerkt.

Eén feit bleef nog onvermeld: I.V.D.M.D.H. noemt in *Aen de Leser* de auteur van het Italiaanse origineel 'Ridder Iohan Baptist Guarini'. De auteur van de PF noemt zich in werkelijkheid echter slechts: Battista Guarini.

Antoine de Giraud, de tweede Fransman die een volledige vertaling van de PF maakte, geeft op het titelblad van zijn weergave in verzen van Guarini's spel aan: *Le Pasteur fidelle*, *tragicomedie pastoralle de J.B. Guarini*, traduit par Ant. de Giraud lyonnais, Paris, ... (1623)[4]. Noch de belangrijke definitieve Ciotti-editie van PF uit 1602[5], noch - afgezien van Giraud's boek - enige andere mij bekende integrale vertaling van Guarini's spel vóór 1638 geeft de auteur ervan een dubbele voornaam. Vulde I.V.D.M.D.H. die op eigen initiatief aan? Vertoonde ook zijn Italiaanse voorbeeld de dubbele voornaam? Of kende hij Giraud's vertaling? Bij ons verder onderzoek houden we deze laatste vraag in gedachten.

3 Zie boven, blz. 116, noot 4 aldaar.

4 Ik citeer hier de titel naar de *Saggio di Bibliografia del Pastor Fido*. In: Rossi, V., *Battista Guarini ed il Pastor Fido; studio biografico-critico con documenti inediti*. Torino, 1886, blz. 317. Giraud's vertaling is namelijk in geen openbare bibliotheek in Nederland en evenmin in de Brusselse KB aanwezig. De Bibliothèque Nationale te Parijs bezit wèl een exemplaar, sign. Yd. 3921.

5 Op deze editie baseerde L. Fassò zijn uitgave in *Opere di Battista Guarini*, het boek waarnaar ik in deze studie altijd verwijs voor de Italiaanse tekst van de PF. Dit doe ik met: PF, ed. Fassò.

Zowel in de *Toe-eygen-brief* als in het *Aen de Leser* spreekt I.V.D.M.D.H. in dier voege over de tekst en zijn voorbeeld, dat men ternauwernood beseft dat het hier gaat over een voor opvoering bestemd toneelstuk. Alleen de uitspraak over het ‘gesamentlyck mogen leerẽ’ zou in de richting van een opvoering kunnen wijzen, maar kan evengoed, zo niet beter, duiden op een gezamenlijk lezen van de tekst. Wel staat op de titelpagina de aanduiding ‘bly-eyndende Treur-spel’, en wordt deze term één keer gebruikt in het epistel aan Maria Bommer; maar voor de dramatische aspecten van de tekst wordt nergens aandacht gevraagd. Trouwens, een Nederlander die met behulp van I.V.D.M.D.H.'s vertaling Italiaans wilde leren, zal dit ongetwijfeld al l e z e n d e hebben moeten doen. En datzelfde geldt voor hen, die ervaren wilden hoe geschikt het Nederlands reeds was voor de weergave van een tekst uit een volwaardige taal als het Italiaans. Kortom: I.V.D.M.D.H. lijkt primair lezers op het oog te hebben gehad, géén toeschouwers.

Omtrent *de vertaler* blijkt uit het *Voorwerk* dat hij *Den Ghetrouwen Herder* in zijn vrije tijd heeft gemaakt, en dat hij uit een milieu stamt waar men belang hecht aan de volwaardigheid van het Nederlands. Daarmee heeft I.V.D.M.D.H. nog geenszins zijn identiteit prijs gegeven. In eerste instantie openen zich voor de lezer van de vertaling twee wegen waarlangs hij misschien vorderen kan bij een poging tot identificatie van de vertaler. In diens boek worden namelijk twee andere personen met name ‘genoemd’; met hen heeft hij klaarblijkelijk connecties gehad; via hen valt I.V.D.M.D.H. wellicht te ‘herkennen’. Die twee personen zijn: de Ionckvrouw Maria Bommer, en de drukker Dirck Maire.

Mijn pogingen om Maria Bommer scherper in het gezichtsveld te krijgen, zijn mislukt. Uit het feit dat het boek dat haar werd toegeeigend, in Den Haag het licht zag, mag *misschien* geconcludeerd worden dat zij daar woonde, of er bekenden had. In het Haagse Gemeente-Archief vindt men in de Doop-, Trouw- en Begrafenisklappers wèl enkele leden van een familie Bommer vermeld, maar slechts uit het begin van de 18e eeuw. Ook een onderzoek naar gegevens over de drukker en/of zijn familieleden, zowel in het Gemeente-Archief, als in de jaargangen van *Die Haghe*[6], en de bekende naslagwerken[7], leverde niets op.

Vanzelfsprekend waren beide, klaarblijkelijk doodlopende wegen, overbodige omwegen geweest, indien Van Doorninck's bekende boek[8],

6 Jaarboekjes *Die Haghe*. Den Haag, 1931 e.v.

7 Geraadpleegd werden o.a. de bekende naslagwerken van Witsen Geysbeek, en van Van der Aa; het *Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek*; Bidloo's *Panpoëticon Batavum;* en de twee bekende werken van E.F. Kossmann over boekverkopers en boekhandel in 's-Gravenhage.

8 Doorninck, J.I. van, *Vermomde en naamlooze schrijvers*, *opgespoord op het gebied der Nederlandsche en Vlaamsche Letteren*, Dl. I *Schuilnamen en Naamletters*. Leiden, 1883.

of de bijgewerkte editie ervan door De Kempenaer[9], uitsluitsel omtrent de initialenreeks gegeven had. Geen van beide evenwel biedt aanknopingspunten voor een identificatie.

Lange tijd heeft het erop geleken dat de vertaler zich met blijvend succes voor mij verborgen zou weten te houden[10]. Maar op verrassende wijze heeft zich, naar mijn mening, een mogelijkheid voorgedaan, misschien alsnog tot een identificatie te komen. Dat gebeurde tijdens de bestudering van een derde Nederlandse vertaling van de PF, die in het volgende hoofdstuk uitvoerig ter sprake zal komen. Hier moet ik echter reeds enkele resultaten van die studie - uiteraard zonder de bewijsstukken, die ter bestemder plaatse ter tafel zullen worden gebracht - mededelen, om mijn hypothese begrijpelijk te maken. In dit verband moeten als de twee belangrijkste resultaten van mijn volgende hoofdstuk genoemd worden: *a.* De vertaler van *Den Getrouwen Herder*[11], een nieuwe overzetting van de PF, in 1650 te Utrecht verschenen, Bloemaert, heeft zich beperkt tot berijming van I.V.D.M.D.H.'s *Den Ghetrouwen Herder; b.* Hij heeft ter controle van de juistheid van zijn grondtekst een (of: de?) zelfde Italiaanse editie(s) van de PF geraadpleegd als I.V.D.M.D.H. gebruikt had. Op grond van deze twee gegevens lijkt het niet onwaarschijnlijk dat Bloemaert *Den Ghetrouwen Herder* met medeweten van I.V.D.M.D.H. berijmd heeft. Bloemaert 's berijming nu prijkt met een lofdicht van Vondel[12] als eerste van een drietal drempeldichten direct na de *Toe-eygeninge*. In dat lofdicht rept Vondel met geen woord over Bloemaert's gebruik van I.V.D.M.D.H.'s tekst; hij suggereert dat Bloemaert rechtstreeks uit het Italiaans vertaald heeft. Het lijkt niet goed denkbaar dat Vondel, die voor zijn

9 Kempenaer, A. de, *Vermomde Nederlandsche en Vlaamsche Schrijvers* [...] Leiden, (1928).

10 Mijn pogingen de initialenreeks te combineren met een of (gezien de grote lengte) twee bekende of minder bekende auteurs uit die jaren, waren alle mislukt. De enige auteur wiens initialen met het grootste deel van de reeks overeenstemmen, leek de in Blokland, C., *Willem Sluiter 1627-1673*. Assen, 1965 (Neerlandica Traiectina nr. 16), blz. 84, vermelde Johannes van de Mey. Dr. Meertens evenwel, wie ik, op suggestie van Dr. Blokland, om nadere informatie vroeg over deze veelzijdige medicus-theoloog en auteur van velerlei werk, heeft mij verzekerd: 'De predikant Johannes de Mey heeft zich nooit van de Mey genoemd [...]. De Mey heeft veel geschreven, maar zich nooit anders dan aldus genoemd, zonder *van*' (brief van 6 juli 1967). Hiermee was opnieuw mijn hoop de auteur van de tekst (of een deel ervan) van *Den Ghetrouwen Herder* uit 1638 te kunnen vinden, vervlogen.

11 De volledige titel luidt: DEN/GETROUWEN/HERDER,/ Herdersch bly-eyndende Truer-spel,/Van den doorluchtighen Heere/GIO. BAPTISTA GUARINI/RIDDER./ Op nieuws uyt het Italiaensch vertaelt ende gerijmt/DOOR/HENR. BLOEMAERT./ *vignet*/TOT UTRECHT,/By WILLEM VERBRUGH, Boeck-/verkoper woonende by de Gaerdt-brugh,/Anno 1650.

12 Uit het voorwerk van Bloemaert 's boek overgenomen in: Vondel, J. van den, *De Werken*. Volledige en geïllustreerde tekstuitgave in tien delen. (Amsterdam, 1927-1937), Dl. V, blz. 522.

Leeuwendalers Guarini's spel heeft benut[13], de anonieme *Den Ghetrouwen Herder* niet zou hebben gekend, te meer omdat dit boek in 1646 werd herdrukt. Heeft hij dan niet gezien dat Bloemaert slechts I.V.D.M.D.H. berijmt? Of heeft hij, hoewel hij ervan op de hoogte was, er slechts over gezwegen, omdat de vermelding van Bloemaert's handelwijze in een lofdicht voor die 'vertaler' niet paste? Deed hij dit in overleg met I.V.D.M.D.H.? Het lijkt, met deze vragen in gedachten, niet onmogelijk dat er een betrekking heeft bestaan tussen Vondel en I.V.D.M.D.H. Wanneer men nu onder de kennissen van Vondel op zoek gaat naar auteurs, die zich met vertalen bezighielden, dan ziet men tot zijn verrassing Vondel in zijn *De Vertaeler aen alle Nederlanders*, dat voorafgaat aan zijn *Hvigh de Groots Iosef of Sofompaneas* uit eind 1635[14], spreken over 'Secretaris Daniël Mostert en Joan Victorijn, beide Reghtsgeleerden' die hem bij zijn vertaalarbeid 'rustigh' de hand boden. *J. V*ictorijn en *D. M*ostert: J(I)[15]V.D.M.!

Zijn misschien deze twee de vervaardigers van de prozatekst van *Den Ghetrouwen Herder* uit 1638? Mostert, secretaris van Amsterdam, schreef enige treurspelen, veel kleiner literair werk en de *Nederduytse Secretaris oft Zendbriefschryver*, een handleiding voor ambtelijke correspondentie. Hij stierf in 1646, waarschijnlijk 56 jaar oud[16]. Zowel Mostert als Victorijn worden ook elders in Vondel's werk genoemd[17]. Victorijn was een rechtsgeleerde en literatuurminnaar, van wie men mag veronderstellen dat hij, studerende in Leiden, college heeft gelopen bij de graecus en neo-latinist Daniël Heinsius. *Joseph in Egypten* van 1640 wordt door Vondel aan hem opgedragen. Vóór 21 juli 1646

13 Hierover laatstelijk Smit, W.A.P., *Van Pascha tot Noah* ..., Dl. I, i.h.b. blz. 487-489. De belangrijkste vroegere literatuur erover vindt men in: Joost van den Vondel, *Leeuwendalers*, Lantspel, Pax optima rerum, Van inleiding en verklarende noten voorzien door Anton van Duinkerken. Utrecht enz., 1948, Bibliografie (blz. 207-238); Vondel's stuk in zijn verhouding tot de PF komt beneden, in Hfdst. XI ter sprake.

14 Vondel, J. van den, *De werken*, etc., Dl. III (1929), blz. 433-435; het citaat op blz. 435.

15 De eerste druk van *Den Ghetrouwen Herder* geeft als ondertekening van de Toe-eygen-brief *I*.V.D.M.D.H.; in de herdruk van 1646 staat *J*.V.D.M.D.H.

16 Enige gegevens over Mostert (Mostaert, Mostart) vindt men in *Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek*, X, Leiden, 1937, kol. 653-654; ook in Tricht, H.W. van, *P.C. Hooft.* Arnhem, 1951, blz. 163, wordt een en ander over hem gemeld. Vondel schreef een lofdicht *Op den Zendbriefschryver*, dat men vindt in Vondel, J. van den, *De Werken*, etc., Dl. III. Amsterdam, 1929, blz. 425-426. Hij wordt, tenslotte, ook nog in Dl. VII (Amsterdam, 1934), blz. 262, van deze *WB*-editie van Vondel vermeld.

17 Voor Mostert, zie vorige noot; Victorijn vindt men in de *WB*-editie van Vondel's werk, Dl. III, Amsterdam, 1929, blz. 641, Dl. IV, Amsterdam, 1930, blz. 150 en Dl. VII, Amsterdam, 1934, blz. 262 genoemd.

moet hij gestorven zijn[18]. Beide mannen zijn uiteraard vertrouwd geweest met het Latijn. Kennis van het Italiaans lijkt bij geen van beiden uitgesloten, integendeel[19]. En moet het louter toeval heten dat de initialen van de naam van Daniël Heinsius, vermoedelijk Vechter's leermeester, de resterende letters van de reeks I.V.D.M.D.H. vormen? Daniël Heinsius, dichter, óók van Nederlandse verzen[20]. De tekst van I.V.D.M.D.H.'s vertaling bestaat overwegend uit proza, maar b e v a t o o k b e r i j m d e g e d e e l t e n . Heeft Heinsius misschien deze berijmde gedeelten voor zijn rekening genomen bij het tot stand komen van *Den Ghetrouwen Herder?*[21] Zo ja, dan moet hier wel gesproken worden van ouderdomswerk: toen de eerste druk van I.V.D.M.D.H.'s vertaling verscheen, was Heinsius immers reeds 58 jaar, en was er van hem in ruim 20 jaar geen Nederlandse poëzie meer verschenen[22]. In die tijd ook was hij verwikkeld in de vermaarde geleerdentwist die rondom zijn *Herodes Infanticida* was ontbrand[23]. Bedenkt men dit, en daarbij dat Heinsius dan wel een zeer bescheiden taak op zich zou hebben genomen, dan is men geneigd toch eerder aan toeval te denken dan aan een werkelijke samenhang tussen Heinsius' initialen en de laatste twee letters van de reeks die de ondertekening vormen van het *Aen de Leser* in *Den Ghetrouwen Herder*.

18 (Levens-)bijzonderheden blijken erg verspreid in de literatuur. Ik ontleende een en ander aan de in de vorige noot vermelde plaatsen in de *WB*-editie van Vondel's werk. De *terminus ante quem* van zijn dood kan men opmaken uit de bekende brief van Vondel aan Hooft bij de proza-vertaling van de volledige Vergilius; de brief staat o.a. afgedrukt in *Bloemlezing uit de brieven van P.C. Hooft* (Kl.L. Pantheon 148) Zutphen, z.j. [1966], bezorgd, ingeleid en geannoteerd door Dr. H.W. van Tricht, blz. 154-156; de annotatie van Van Tricht ignoreert hier Sterck, J.F.M., *Vondel-brieven*, Amsterdam enz., 1935, blz. 118. De meeste informatie geeft Wijnman, H.F., *De Amsterdamse literator Mr. Joannes Victorinus*, *een Remonstrantse Vondelvriend*. In: *Uit de kring van Rembrandt en Vondel. Verzamelde studies over hun leven en omgeving* [...] Amsterdam, 1959, blz. 110-136.

19 Wat in het bijzonder Daniel Mostert betreft, meent Mej. Dr. S.F. Witstein, blijkens haar brief d.d. 26-6-1968 ten antwoord op een vraag mijnerzijds over Mostert 's mogelijke kennis van het Italiaans, dat het ‘zo goed als zeker’ is dat de auteur van de *Zendbriefschryver* Italiaans heeft gekend. Zij baseert haar mening op vermoedelijke invloed van Guarini's brievenboek *Il segretario nel qual si tratta dell' Ufficio del Segretario e del modo di compor lettere* (1594) op de *Zendbriefschryver*.

20 Over Heinsius als dichter van Nederlandse poëzie zie men vooral Smit, W.A.P., *De dichter Revius*. Amsterdam, 1928, blz. 44-81, en Es, G.A. van, *Daniel Heinsius*. In: *Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden*, Dl. IV, 's-Hertogenbosch enz., (1948), blz. 19-32.

21 Dat de berijmde gedeelten *niet* door de prozavertaler(s) zijn gemaakt, lijkt waarschijnlijk. Zie beneden, blz. 264.

22 Heinsius' geboortejaar is 1580. Na 1616 zijn er - afgezien van herdrukken - géén Nederlandse dichtbundels meer van hem verschenen.

23 Knuvelder, G., *Handboek tot de Geschiedenis der Nederlandse Letterkunde*, II[4], 's-Hertogenbosch, 1967, blz. 122.

Het hierboven te berde gebrachte is slechts - ik ben er mij zeer goed van bewust - een veronderstelling, gegrond op een andere hypothese nl. die van een relatie tussen I.V.D.M.D.H. en Vondel. Noch deze, noch gene onderstelling is bewezen, misschien moet men zelfs zeggen: bewijsbaar. Dat ik een en ander hier toch heb vermeld, vindt zijn oorzaak in het feit dat tot op heden, zover ik weet, geen poging is ondernomen de sluier van de initialenreeks in *Den Ghetrouwen Herder* op te lichten. Tot nu toe moest men deze vertaling van de PF zonder meer anoniem noemen, van nu af mag men voorzichtig en vragenderwijs enkele namen opperen. De mogelijkheid daartoe heb ik willen openen, meer niet.

In het kader van deze studie is het vrijwel negatieve resultaat van mijn pogingen klaarheid te krijgen omtrent de identiteit van Maria Bommer, de drukker Maire en de vertaler(s), geen al te ernstige zaak. Ons interesseert immers vóór alles de aard van de vertaling. Daarover hebben de stukken uit het Voorwerk al enige informatie verschaft, en zal wat volgt - *Inhoudt*, voorrede, en de tekst zelf - ons hopelijk nadere inlichtingen geven.

III. De vertaling

1. Inhoudt en voorrede

De inhoudsweergave blijkt een zo letterlijk mogelijke vertaling van Guarini's *Argomento*. Ze vertoont één opvallend kenmerk: de orakelspreuk die Guarini in zijn samenvatting heeft opgenomen, verschijnt in het Nederlands tweemaal. Nadat I.V.D.M.D.H. de spreuk in proza heeft weergegeven, volgt nog een ‘rijms-wijse’ vertaling. Het aldus tweemaal weergeven van Guarini's tekst blijkt niet beperkt tot dit ene geval: in het spel zelf komt dit verschijnsel nog verschillende malen voor. Ik kom daar beneden, blz. 264, nader op terug.

Direct aansluitend bij de *Inhoudt* treft de lezer de lijst van *Namen vande gene die in dit Herderlyck Bly-eyndende Treur-Spel t' samen komen* aan. Deze stemt praktisch volledig overeen met die in de PF. Slechts twee feiten zijn de moeite van het noteren waard: Bij de Satyr ontbreekt het adjectief dat het Italiaanse *vecchio* zou moeten weergeven. Verder geeft I.V.D.M.D.H. het woord *Coro* niet weer met ‘Rei’ of ‘Koor’ maar met *Schare*. Voor zover ik weet, komt deze term in de Nederlandse dramatiek van de zeventiende eeuw elders niet voor.

De *Voorrede* is een weergave van Alfeus' *Prologo*. Hier vinden we dus de eerste vertaling in het Nederlands van dit onderdeel van Guarini's tekst[24]. Het schijnt de vertaler niet te hinderen dat de proloog een

24 In de vertaling van Vander Eembd werd de *Prologo* geëlimineerd; zie boven, blz. 234-235.

typisch gelegenheidsstuk is, dat voor ieder ander publiek dan dat waaronder Karel Emanuel van Savoye en Catharina van Oostenrijk zich bevonden, moest worden gewijzigd, en in wezen slechts functioneerde bij een opvoering[25]. Wijzigingen van enig belang vallen niet te constateren. Herderskleding wordt 'Boerẽ-kleedinghe'; Cinthia wordt 'Diana'; het Westen (*occaso*) wordt letterlijk vertaald met 'Ondergangh'; een enkele uitdrukking komt te vervallen.

De custos van de laatste pagina van het voorwerk is 'Den'. De eerste tekstpagina begint met '*Voorrede*. (Alpheus de Riviere van Arcadien)'. Het vermoeden ligt voor de hand dat in deze eerste druk een herhaling van de titel van het stuk is weggevallen, zoals die vaak bovenaan de eerste bladzijde van een spel staat. In de (eerste en enige) herdruk van 1646[26] is, in overeenstemming met de tekst, de bewuste custos veranderd in 'Voor-'.

2. De vertaling van het spel

A. Enkele opmerkingen vooraf

I.V.D.M.D.H. blijkt het stuk van Guarini intact te hebben gelaten. Iedere scène van elk bedrijf is volledig vertaald. Alle *Cori* uit de PF treft de lezer in tweevoud aan: in proza en 'Rijms-wijse'. Door deze vertaling kon de Nederlander dus een compleet beeld krijgen van de inhoud van de PF.

De technische terminologie van de vertaler omvat de volgende benamingen: voor *Coro* leest men - zoals reeds werd opgemerkt - 'Schare'; *Atto* wordt weergegeven met 'Handelinghe', en *scena* met 'Verschijninghe'.

Of de publikatie van *Den Ghetrouwen Herder* (mede) een gevolg is geweest van de plannen die er in de vroege twintiger jaren van de zeventiende eeuw hebben bestaan om de PF 'de Hollandse huyck' om te hangen[27], valt niet te zeggen, zolang de identiteit van de vertaler(s)

25 Zie boven, blz. 39-41.

26 De volledige titel ervan luidt: *DEN/GETROUWEN HERDER*,/Herderlijck Bly-endende/Treur-spel./*vignet*/t' Amstelredam,/By Nicolaes van Ravesteyn,/ Anno 1646. Nauwkeurige vergelijking van de beide drukken maakt duidelijk dat er tussen de beide teksten slechts spellingsverschillen bestaan. Ik baseer mij in dit hoofdstuk dan ook geheel op de *editio princeps* en laat de herdruk verder buiten beschouwing; alleen bij drukfouten of -verschijnselen, die van belang lijken, vermeld ik de overeenkomstige plaats uit de editie van 1646.

27 Naar de formulering van Huygens in zijn (definitieve) inleiding tot YET OVERGESETTS uit Guarini's *Pastor Fido*. Zie *Constantini Hvgenii Equitis Otiorvm Libri Sex*. Poëmata varij Sermonis, stili, argumenti. Hagae-Comitis, Typis Arnoldi Meuris, 1625, Liber VI, blz. 168 (de zgn. *Otia*). Dat plan komt hierbeneden, blz. 482, noot 31, nog even ter sprake, bij de behandeling van Huygens' vertalingen van fragmenten uit de PF. Definitieve en verworpen oorspronkelijke inleiding vindt men in *De Gedichten van C. Huygens* [etc.]. Ed. J.A. Worp. I, Groningen, 1892, blz. 284-285.

niet werkelijk vaststaat. Moet men I.V.D.M.D.H. inderdaad lezen als de initialen van Vechters, Mostert en eventueel Heinsius, dan is een rechtstreeks verband met die plannen mogelijk, gezien de relatie van deze drie met de 'letterluyden' uit die jaren.

Het meest intrigeert ons evenwel de vraag: hoe is het beeld 'en détail', dat *Den Ghetrouwen Herder* de Nederlandse lezer voor ogen zet? Kon nu, in 1638, eindelijk iedere geïnteresseerde *goed* kennis nemen van de PF, die toen al bijna een halve eeuw oud was? Een antwoord kan alleen gegeven worden na een nader onderzoek van de tekst.

Allereerst moet dan aandacht worden gevraagd voor het hierboven al gesignaleerde verschijnsel dat - terwijl de PF een versdrama is - de tekst van I.V.D.M.D.H. proza èn poëzie bevat: zowel in als buiten de bedrijven worden alle Koorgedeelten eerst in proza en vervolgens 'Rijms-wijse ghestelt' weergegeven.

Men vraagt zich af wat de reden daarvoor is geweest. Het lijkt erop dat de berijmde vertaling niet gemaakt is door de auteur van het prozagedeelte. Op één plaats immers wijken de twee teksten zodanig van elkaar af, dat eenzelfde 'hand' onwaarschijnlijk is. In de *Vierde Handelinghe*, *Seste Verschijninghe*, zingt het koor van herders de lof van Silvio. Guarini laat het *Coro* zingen over hem *per cui de l'Erimanto/giace la fèra superata e spenta* (PF, ed. Fassò, blz. 186)[28]. In de prozatekst schrijft I.V.D.M.D.H. dat Silvio 'ontademt dat wilt Dier van de Woestijne Drirmanthus [sic] 't welck levẽdigh [...]' (DGH IV, 6, blz. 255). De rijmsgewijze vertaling geeft de passage aldus: 'door wiens handt,/Dien In-woonder light verslaghen,/Vanden woesten Erimant' (DGH IV, 6, blz. 260). Dat in beide Nederlandse teksten de Erymanthus nader wordt gekarakteriseerd met een vrijwel gelijkluidend woord (:'Woestijne', resp. 'woesten'), waarvoor geen equivalent in het Italiaans te vinden is, kan nauwelijks een toeval zijn. Het heeft er alle schijn van, dat de dichter de prozavertaling voor zich heeft gehad, en deze stilzwijgend heeft verbeterd. Hij heeft 'de Woestijne Drirmanthus' herkend als foutieve 'weergave' van *l'Erimanto*. Het onbegrijpelijke - ook in de tweede druk gehandhaafde! - 'Drirmanthus' uit het proza werd in de berijmde tekst de begrijpelijke benaming van de bekende berg.

Indien achter de initialenreeks I.V.D.M.D.H. inderdaad meerdere auteurs schuil gaan, lijkt het plausibel aan te nemen dat de naam van de rijmende vertaler - die maar een klein gedeelte van de tekst voor zijn rekening nam - achteraan komt: D.H. Of dit, zoals ik voorzichtig geopperd heb, Daniël Heinsius geweest zou kunnen zijn, blijft een volledig open vraag.

28 Erimanto = Erymanthus, een berg in Arcadië. Op de hellingen van deze berg hield zich *la fèra*, het wilde zwijn, op, dat Silvio zojuist heeft overwonnen. Zie boven, blz. 42 en noot 13.

B. De redactie van de PF die aan Den ghetrouwen herder ten grondslag heeft gelegen

Over de gebruikte redactie van de PF geven de volgende passages uit de prozavertaling uitsluitsel:

1. III, 5, 24 (ed. Fassò, blz. 135). De Italiaanse tekst had hier waarschijnlijk als eerste woord *e* (= en) in plaats van *è* (= is). I.V.D.M.D.H. immers geeft 'ende' (DGH, blz. 69),
2. III, 6, 37 (ed. Fassò, blz. 143). Hier heeft mogelijk *orso* (= beer) gestaan in plaats van *orsa* (= berin). De Nederlandse tekst spreekt over een likkende 'Beer' (DGH, blz. 182).
3. III, 6, 106-107a (ed. Fassò, blz. 145) hebben waarschijnlijk niet afgedrukt gestaan. De Nederlandse tekst geeft ze althans niet weer (DGH, blz. 185).
4. IV, 2, 10-11 (ed. Fassò, blz. 163). In de vertaling van deze passus spreekt I.V.D.M.D.H. in 10 over 'uyt-werkinghe' van de liefde (DGH, blz. 216). Men mag wel vermoeden dat het Italiaans in dat vers *effetto* (= uitwerking) en niet *affetto* (= aandoening, gevoel) had. We weten dat de definitieve luxe-editie (de 'XXa impressione') van de uitgever Ciotti te Venetië *affetto* heeft[29].
5. IV, 3, 5 (ed. Fassò, blz. 169). Aangezien in het Nederlands (blz. 225) over 'ons' (= It. *ci* of *c'*) wordt gesproken, heeft er, als er geen fout door I.V.D.M.D.H. gemaakt is, in het Italiaans *c'* gestaan in plaats van *n'* (= Ned. *u*).
6. IV, 9, 145-146 (ed. Fassò, blz. 202). Mogelijk stond in de Italiaanse editie na *mostro* géén en na *pietade* in de volgende regel wèl een komma. I.V.D.M.D.H. vertaalt namelijk 'deze mis-gheboorte van mededoogentheyt, ende bitsen vyandt van de liefde' in plaats van: deze misgeboorte, en bitse vijand van het mededogen en van de liefde. (DGH, blz. 286).
7. *Coro* IV, 28 (ed. Fassò, blz. 206) luidt: *gli scherzi e le carole*. Dit wordt door I.V.D.M.D.H. (DGH, blz. 293) met 'de woorden ende kooserijen' weergegeven (zie hierbeneden, blz. 277); *carole* betekent rondedansen. Naar alle waarschijnlijkheid is dit Italiaanse woord door I.V.D.M.D.H. weergegeven met 'kooserijen', in verband met It. *caro* (= dierbaar). In dit geval is 'woorden' de vertaling van *scherzi* (= schertsende woorden). Het is echter ook denkbaar dat de Italiaanse tekst *parole* (= woorden) heeft gehad in plaats van *carole*. Dan zou dit met 'woorden', en *scherzi* met 'kooserijen' zijn weergegeven.
8. V, 3, 77 (ed. Fassò, blz. 224). Bij I.V.D.M.D.H. ontbreekt dit vers in zijn geheel (DGH, blz. 327). Dat wil zeggen dat de prozavertaler waarschijnlijk heeft gewerkt op basis van een tekst die op deze

29 Zie boven, blz. 37-38.

plaats overeenkwam met die van de zojuist sub 4 genoemde luxeeditie[30].

Uit de hier besproken plaatsen in het bijzonder uit 4 en 8, blijkt, dat men, uitgaande van de plausibele veronderstelling dat I.V.D.M.D.H. zorgvuldig heeft gewerkt, mag aannemen, dat de Nederlandse vertaler niet de luxe-editie van de definitieve PF-tekst heeft gebruikt. Hoogstwaarschijnlijk heeft hij Guarini's spel in een hier en daar afwijkende herdruk van de Ciotti-uitgave onder ogen gehad. Immers, zijn *Vorlage* miste enerzijds V, 3, 77, maar had anderzijds, naar men mag veronderstellen, in IV, 2, 10 het onjuiste *effetto*.

C. De proza-vertaling

Nauwkeurige vergelijking van Guarini's tekst met het Nederlandse proza van *Den Ghetrouwen Herder* wijst uit, dat de vervaardiger van deze vertaling voor zijn taak berekend was. Hij geeft het Italiaans bijzonder zorgvuldig, zo letterlijk mogelijk weer, en houdt zich dus aan zijn belofte in *Toe-eygen-brief* en *Aen de Leser*. Bij die vergelijking vallen de volgende punten op:

a. *Kleine wijzigingen*.

De vertaler veroorlooft zich kleine wijzigingen. Zo treft men als benaming van de jacht- en kuisheidsgodin nergens meer het guariniaanse *Cinthia* aan, maar overal de direct duidelijke en meest gebruikelijke naam ‘Diana’. Al even consequent moet de ietwat precieuze naam *Alcide*, die Guarini bezigt, wijken voor de normale, bekende naam ‘Hercules’. De liefdesverhouding tussen deze laatste en ‘Omphale’ (voor het Italiaanse *Onfale*) is in Nederland - zo moet de vertaler verondersteld hebben - minder bekend dan in Italië: daarom, dunkt mij, voegde hij aan de naam van het meisje ‘zijn vriendinne’[31] toe. Als verduidelijking moet men ook de toevoeging ‘even als de Snee’[32] zien bij het ‘verdwijnen’ (= wegkwijnen) van een meisje, waarover Titiro spreekt in een (traditionele) passus over het meisje dat op een kortbloeiende roos gelijkt[33]. Een wijziging, die wel zal samenhangen met het Nederlandse publiek waarvoor *Den Ghetrouwen Herder* is bestemd, lijkt mij de volgende verandering. In PF II, 6, 23 is er sprake van *coturni*, door de Satyr op instigatie van Corisca aan een zekere Silvia ontstolen om Corisca's liefde te kunnen vergelden[34]. In *Den Ghetrouwen*

30 Ibidem.
31 PF I, 1, 219, ed. Fassò, blz. 49; DGH, blz. 19.
32 PF I, 4, 200-201, ed. Fassò, blz. 69; DGH, blz. 56.
33 Zie boven, blz. 48.
34 PF, ed. Fassò, blz. 108; DGH, blz. 122.

Herder wordt ter plaatse gesproken over een 'Liedt-boeck'. Het publiek, zo wil het mij voorkomen, was volgens de vertaler te weinig vertrouwd met kothurnen, (in dit geval eenvoudigweg: dameslaarzen)[35] in een 'herderlijke' maatschappij, dan dat een letterlijke vertaling hier bevredigend werd geoordeeld. I.V.D.M.D.H. meende, mijns inziens niet ten onrechte, dat een 'Liedt-boeck' een geschikter en bovendien begrijpelijker object voor Satyr's roofpraktijk was. Men treft ook een enkele maal een wijziging aan, die wel zal samenhangen met pogingen van de vertaler de tekst voor lezers zo aanschouwelijk mogelijk te maken. Als de Satyr de grote steen voor de ingang van de grot wil wentelen, waarin Amarilli en Mirtillo zijn binnengegaan[36], gebruikt hij, bij Guarini, daartoe een *tronco* (= stronk); naar men mag vermoeden: als hefboom. Welnu, I.V.D.M.D.H. vervangt *tronco* zonder meer door 'hevel'[37].

b. *Kleine ongerechtigheden*

Den Ghetrouwen Herder blijkt niet vrij van kleine ongerechtigheden. Ik volsta hier met een paar voorbeelden daarvan. Om te beginnen de weergave van *varco* in PF IV, I, 1, Nadat aan het einde van het Derde Bedrijf de Satyr de grot, waarin zich Amarilli en Mirtillo bevinden, heeft afgesloten[38], verschijnt Corisca, in IV, 1, weer ten tonele en spreekt haar gedachten uit[39]: hoe zij, volledig in beslag genomen door het probleem op welke wijze zij Amarilli het best naar de doorgang (= *varco:* waarschijnlijk een holle weg die naar de grot voert en buiten het gezichtsveld van de toeschouwer ligt)[40] kon krijgen, vergeten was dat zij haar pruik miste[41]. Dat woord *varco* nu wordt door I.V.D.M.D.H. niet vertaald, maar hij laat Corisca spreken over haar bezig zijn 'om dat slechthooft [= Amarilli] aenden dans te brengẽ'[42]. Men mag vermoeden dat I.V.D.M.D.H. ofwel het woord *varco* niet kende, ofwel - en in dat geval zou ik deze plaats in de vorige subparagraaf hebben moeten bespreken - het wèl kende, maar de passus in zijn geheel te onhelder vond om zonder meer letterlijk te vertalen. Hoe dit ook zij, in *Den Ghetrouwen Herder* staat 'aenden dans' in plaats van 'bij de doorgang'. - Duidelijke fouten of vergissingen lijken mij de volgende gevallen:

35 Ik neem hier de annotatie van Fassò over, die na de verklaring van *coturni* als *calzari usati dagli antichi attori nel recitare le tragedie* vaststelt *qui stivaletti da donna* (= hier dameslaarzen); PF, ed. Fassò, blz. 108, noot 3.
36 PF III, 9; zie boven, blz. 61.
37 PF III, 9, 35, ed. Fassò, blz. 157; DGH, blz. 203; voor hevel = hefboom zie men *WNT* VI, 720.
38 Zie boven, blz. 61.
39 Zie boven, blz. 62-63.
40 Zie blz. 62, noot 36.
41 PF, ed. Fassò, blz. 161.
42 *Ghetr. H.*, blz. 212-213.

buccia (schors) wordt verward met *buco* (hol)[43], *poeti* (dichters) wordt 'Liefhebers' (sic)[44]; *fratta* (struik) wordt de ene keer goed vertaald met '(Rijs-)boschken'[45], een andere keer met het minder juiste 'Els'[46], of met 'holleken'[47].

Betrof het in deze gevallen vergissingen bij het vertalen van een woord, men vindt ook ongerechtigheden die duiden op gebrek aan een bepaald soort kennis, met name wat de astronomische termen van Guarini betreft. De weinige plaatsen, waar de auteur van de PF iets van sterrekundige aard meedeelt, worden álle foutief vertaald. Zo leest men in PF II, 1, 312-313 (ed. Fassò, blz. 88):

> E, da l'uscir che fe' di Tauro il sole
> fin a l'entrar di Capricorno [...]

I.V.D.M.D.H. geeft dit weer met (DGH, blz. 90 = ed. 1646, blz. 95)

> vanden tijdt af dat Taurus uyt Sol gaet, ende dat hy komt tot in Capricornus [...]

zodat, naar zijn voorstelling het (dierenriemteken of) sterrenbeeld Stier vanuit de zon (wat dat ook moge betekenen) zich tot in het (dierenriemteken of) sterrenbeeld Steenbok verplaatst!

Uit de weergave van deze PF-passus door Vander Eembd uit Brisset verhelderend en juist vertaald met:

> ende van den uyt-gang des Grasmaends/als de zonne in Stiers teyken heerst/tot het beghin des Winter-maendts/de gulde zonne in steenbocx--teyken schynende, [...][48]

blijkt dat I.V.D.M.D.H. het werk van zijn onmiddellijke voorganger *niet* heeft geraadpleegd, althans zich niet ten nutte heeft gemaakt.

Behalve vergissingen kan men ook een paar omissies constateren. Misschien zeggen deze meer over de tekst van de PF-editie die I.V.D.M.D.H. heeft gebruikt, dan over de slordigheid of mentaliteit van de vertaler(s). Ik meen er echter toch goed aan te doen, ze even bij elkaar te zetten. Op enkele plaatsen ontbreekt een deel van de Italiaanse versregel. Zo in I, 2, 218; II, 1, 2; II, 1, 95[49]. Het gaat in al deze gevallen

43 PF II, 4, 30, ed. Fassò, blz. 98; DGH, blz. 107: over het meisje als een roosje 'dat soo effen uyt sijn holleken komt kruypen'.
44 PF II, 6, 145, ed. Fassò, blz. 112; DGH, blz. 129.
45 PF II, 2, 28, ed. Fassò, blz. 90; DGH, blz. 93.
46 PF III, 6, 303, ed. Fassò, blz. 151; DGH, blz. 193.
47 PF IV, 2, 28, ed. Fassò, blz. 163; DGH, blz. 217.
48 *Den Getrouwen Herder* (*uyt Arcadien*), 1618, blz. 71.
49 PF I, 2, 218, ed. Fassò, blz. 57; DGH, blz. 34.
PF II, 1, 2, ed. Fassò, blz. 79; DGH, blz. 76.
PF II, 1, 95, ed. Fassò, blz. 82; DGH, blz. 80. Andere gevallen vindt men in:
PF II, 1, 174, ed. Fassò, blz. 84; DGH, blz. 84.
PF II, 6, 79-80, ed. Fassò, blz. 109; DGH, blz. 125.
PF II, 6, 110b, ed. Fassò, blz. 111; DGH, blz. 127.
PF III, 2, 76, ed. Fassò, blz. 121; DGH, blz. 148.
PF III, 3, 1, ed. Fassò, blz. 122; DGH, blz. 150.
PF III, 3, 72, ed. Fassò, blz. 124; DGH, blz. 154.
PF III, 8, 74, ed. Fassò, blz. 154; DGH, blz. 198.

(met inbegrip van de in mijn laatste noot nog vermelde) om onbelangrijke weglatingen van één woord of van enkele woorden, omissies die waarschijnlijk wel toegeschreven moeten worden aan I.V.D.M.D.H. Soms lijkt niet-begrijpen van Guarini's tekst door de vertaler de aanleiding tot een bewuste omissie of eliminatie. Dat is waarschijnlijk het geval in PF III, 2, 76 waar Guarini *fiedo* schrijft voor het veel gebruikelijkere *ferisco* (= verwond, o.t.t.)[50] en I.V.D.M.D.H. dit onderdeel van een enumeratie van persoonsvormen weglaat. Ook het niet alledaagse *Affè* (= tenslotte) in Amarilli's verraste uitroep: 'Eindelijk heb ik je te pakken', als ze meent Corisca vastgegrepen te hebben tijdens het blindemannetjesspel in PF III, 3, 1[51], geeft I.V.D.M.D.H. niet weer. Daarvoor in de plaats komt de in klank erop lijkende uitroep *Ha ha*! (DGH, blz. 150).

Een corrupte tekst tenslotte kan ten grondslag hebben gelegen aan de merkwaardige vertaling van *Il proibisce il ciel*, *la terra il guarda* (= De hemel verbiedt het, de aarde bewaart het) door 'het verbiedt den hemel, de aerde, de werelt'[52], waar voor *guarda* gestaan kan hebben (of gelezen is): *mondo*.

c. *Merkwaardigheden*.

Er moeten tenslotte nog enkele merkwaardigheden gesignaleerd worden. Als zodanig beschouw ik een paar gevallen van opmerkelijke woordkeus of spelling. Wat de laatste betreft: in de druk van 1638 leest men voor PF I, 2, 167, *in sacrifizio offerta* (ed. Fassò, blz. 56): 'tot een Schlacht-opffer [wierde] opgheopffert'[53]. *speranze* (verwachtingen) blijkt weergegeven te zijn met het zelden voorkomende 'hopeninghen'[54]. In PF IV, 2, 17 staat *t'avessi tra le braccia pargoletta*[55] (... ik

50 Zie vorige noot.
51 Zie noot 49.
52 PF III, 3, 243, ed. Fassò, blz. 130; DGH, blz. 161.
53 DGH, blz. 32. In de herdruk van 1646 (blz. 45) staat hier: 'tot een Slachtoffer wierde op-gheoffert'.
54 PF I, 3, 59, ed. Fassò, blz. 61; DGH, blz. 41. Voor het 'zelden voorkomende hopeninghen' zie: *WNT* VI, 1111, s.v. Hopen, afl. Dáár worden slechts twee vindplaatsen gegeven, waarvan één bij Camphuysen in een Psalmvertaling; en deze is waarschijnlijk ontstaan in de tijd van of na 's dichters verblijf in Oost-Friesland. Zie voor dit laatste: Doel, H.G. van den, *Daar moet veel strijds gestreden zijn. Het leven van Dirk Rafaelsz Camphuysen (1586-1627).* Meppel, 1967, blz. 56, 62 en 77.
55 Aan het woord is Linco, die Dorinda vertelt over zijn ervaringen met haar toen hij nog bij haar vader in dienst was. Het Italiaanse vers in PF, ed. Fassò, blz. 163.

je als kleintje in mijn armen had); I.V.D.M.D.H. laat Linco hiervoor in het Nederlands zeggen: '... opte handen droech, een kleyn krotjen' (DGH, blz. 216) zodat hij de kleine Dorinda aanduidt met een woord waarvan het *WNT* zich afvraagt of het verband heeft met het Duitse *Krotz*[56]. In àl deze gevallen zou invloed van het Duits bespeurbaar kunnen zijn.

Opvallend is het gebruik van 'horentorens' (Westlandse benaming voor: hommels) waar Guarini *pecchie* (= bijen)[57] heeft.

Curieus moet naar mijn mening ook het volgende, een achttal keren voorkomende verschijnsel worden genoemd, dat ik het best kan doen kennen door er twee voorbeelden van te geven.

PF II, 2, 112-113 (ed. Fassò, blz. 93) wordt aldus vertaald (DGH, blz. 98):

> Ghy voert Pijl eñ Vlam, mijn hert dat wel vernam, alst wierdt
> gheschooten, en met brandt overgoten.

PF II, 5, 38-39 (ed. Fassò, blz. 100) blijkt weergegeven met (DGH, blz. 109):

> om 't welcke te besitten haer hert niet wordt bestreden/naeckt, jae maer
> wel te vreden

Deze, en de andere zes passages[58] komen hierin met elkaar overeen dat ze, zonder dat dit in de druk tot uiting is gebracht, rijmend zijn. Sommigen ervan kan men ook ritmisch-metrisch noemen.

Het eerste voorbeeld stamt uit een passus van de PF die verscheidene malen op muziek gezet is[59]. Verschillende componisten hebben dus de Italiaanse tekst als bijzonder lyrisch ervaren. Blijkens zijn vertaling was dit laatste ook het geval bij I.V.D.M.D.H.: zijn Nederlandse tekst is lyrisch proza geworden.

Het tweede voorbeeld opent een reeks van drie plaatsen die alle te vinden zijn in PF II, 5, 28-56. Guarini heeft daar een soort lied van drie strofen (resp. 12, 12 en 14 regels lang) geschreven over het geluk van

56 *WNT* VIII, 380.

57 DGH, blz. 172: PF III, 5, 79, ed. Fassò, blz. 136. Dat het Nederlandse woord als aanduiding voor hommels Westlands is, vindt men in *WNT*, VI, 1116.

58 Te weten:
PF II, 2, 115 en 117, ed. Fassò, blz. 93, DGH, blz. 98.
PF II, 5, 50-51, ed. Fassò, blz. 100; DGH, blz. 109-110.
PF II, 5, 64-65, ed. Fassò, blz. 101; DGH, blz. 110.
PF III, 2, 2b-3, ed. Fassò, blz. 118; DGH, blz. 141.
PF III, 6, 155-158, ed. Fassò, blz. 146; DGH, blz. 187.
PF IV, 9, 47-48, ed. Fassò, blz. 199; DGH, blz. 282.

59 Zie het in de volgende noot vermelde artikel van Hartmann.

herderinnetjes[60]. Iedere strofe sluit hij af met één rijmpaar, terwijl de overige regels bestaan uit blanke verzen. Het zijn nu juist de rijmende regels die óók I.V.D.M.D.H. op rijm weergeeft. Hij heeft dus hier - in opvallende tegenstelling tot wat hij doet op de meeste andere plaatsen waar Guarini incidenteel van rijm gebruik maakt - wèl de gebonden vorm gehandhaafd. Het is niet direct duidelijk waarom. Heeft hij ook deze passage als bijzonder lyrisch ervaren? Het lijkt niet onwaarschijnlijk.

Overigens zijn deze enkele rijmende passages in een lange prozatekst naar mijn mening niet meer dan spelingen van het toeval, beter wellicht: gevolgen van de grillige luimen van de vertaler(s); en daarom in een bespreking van de merkwaardigheden van *Den Ghetrouwen Herder* op hun plaats[61].

Een laatste curiosum is het volgende. Naar men weet wordt bij een opvoering van de integrale PF het *giuoco 'de la cieca'* (PF II, 5, 208) vertoond[62]. Guarini noemt dat spel in totaal vier maal bij name[63]. I.V.D.M.D.H. gebruikt niet minder dan drie van deze vier keren een (telkens) andere naam! Men vindt bij hem achtereenvolgens: 'Spel van Hoender-koy', ''t Spel vande Blinde', ''t Momme-spel' en de uitdrukking 'dat ghy hoender-koy sit'[64]. De literatuur over kinderspelen die ik heb kunnen raadplegen[65], vermeldt een groot aantal namen voor dit naar oorsprong Griekse spel Χαλχῆμυῖα; maar 'Hoender-koy-spel' of iets dergelijks vindt men daar *niet* onder. Ook Kiliaen, en Iunius' *Nomenclator* kennen het spel onder verschillende namen, maar *niet* onder die van 'Hoender-koy-sitten'. De Bo's *Westvlaamsch*

60 Hartmann, Jr., A., *Battista Guarini and Il Pastor Fido*. In: *The Musical Quarterly*, Vol. XXXIX (1953), blz. 415-426, noemt deze 'liedpassage' niet onder de gedeelten van de PF die naar zijn weten op muziek zijn gezet.

61 Het is niet geheel uitgesloten, maar lijkt mij toch onwaarschijnlijk, dat I.V.D.M.D.H. met deze berijmde passages in zijn proza aansluit bij een traditie. Zulk een traditie bestond overigens wel. P.A.F. van Veen spreekt erover in zijn artikel *Enkele opmerkingen bij de rijmen in Coornhert's Wellevenskunste*. In: *De Nieuwe Taalgids* 43 (1950), blz. 168-173. Hij toont erin aan dat rijm als versiering van oratorische geschriften reeds in de middeleeuwen voorkomt. Coornhert blijkt zulke rijmen functioneel te gebruiken: hij stelt ze in dienst van de didactische doelstelling van zijn proza. In enkele van de in DGH gesignaleerde gevallen, waar het rijmwoord een 'slagzin', welhaast een 'refrein', afsluit, zou men kunnen denken dat I.V.D.M.D.H. hier Coornhert navolgt. Maar een en ander gebeurt bij hem juist in het voetspoor van Guarini.

62 Zie boven, blz. 25-26, 54, 56.

63 Namelijk in PF II, 5, 208, ed. Fassò, blz. 106; PF II, 1, 49, ed. Fassò, blz. 117; PF II, 2, 5, ed. Fassò, blz. 118; PF III, 3, 27, ed. Fassò, blz. 123.

64 DGH, blz. 119, 139, 141, 151.

65 Ik raadpleegde: Drost, J.W.P., *Het Nederlandsch kinderspel vóór de zeventiende eeuw*. 's-Gravenhage, 1914 (aan welk boek de vermeldingen uit Kiliaen en Iunius zijn ontleend), en Cock, A. de [en] Is. Teirlinck, *Kinderspel en Kinderlust in Zuid-Nederland* (8 dln., 1902-1908), Dl. I, Gent, 1902, blz. 118 e.v.

Idioticon[66] geeft deze naam evenmin op. In dit laatste boek vindt men echter wèl de term *Mommeken-spelen*. Is het spel ook elders dan in West-Vlaanderen zo genoemd, bijv. in de streek waar I.V.D.M.D.H. vandaan kwam(en)? Of heeft (hebben) de vertaler(s) van *Den Ghetrouwen Herder* de naam ontleend aan het West-Vlaams?

d. *Enkele proeven van de vertaling in proza*

Als specimina van I.V.D.M.D.H.'s vermogen de tekst van Guarini in het Nederlands weer te geven, heb ik gekozen:[67]

1. I, 4, 169-203: een zeer l y r i s c h e passage uit een oude traditie[68]: de vergelijking van het jonge, nog ongehuwde meisje met een roos.
2. I, 5, 29-74a; 79-80: een virtuoos e p i s c h e passus.
3. II, 6, 86-109a: een deel van een snelle, felle d i a l o o g .
4. 'Schare van Borghers', na de vierde Handelinge: de vertaling van de Gouden-Eeuw-rei.

Ik geef alleen van de laatste passage, de Gouden-Eeuw-rei dus, in noot 75 de volledige Italiaanse tekst ter vergelijking. In twee van de drie andere gevallen leken mij de afwijkingen te weinig in aantal en te gering van importantie om de opname van de uitgebreide citaten uit de PF te rechtvaardigen. Wie toch nauwkeurig wil vergelijken, neme daartoe zelf een PF-uitgave ter hand.

α. *De lyrisch*(-*epische*) *passus:* I, 4, 169-203[69]. Titiro spreekt tot Montano over de afkerigheid van diens zoon Silvio ten opzichte van zijn dochter Amarilli, die aan deze herder-jager verloofd is, en in haar jeugd wegkwijnt. Hij zegt o.a.:

> Eveleens als in eenen cierelijcken Bloem-hof een aerdich Roosken, dat noh [sic; ed. 1646, blz. 65: noch] weenich te voren in sijne groene, teere schellen besloten was, ende onder de schaduwe van het *decksel* des

66 Bo, L. de, *Westvlaamsch Idioticon*, 2e uitgave, Gent, 1892.

67 Beneden, blz. 300-301 vindt de lezer nog een fragment van I.V.D.M.D.H.'s prozatekst; men kan er de conclusie die ik in het volgende trek, bevestigd zien. In alle citaten die ik hier uit de Nederlandse PF-tekst laat afdrukken, geven (zoals ook in mijn andere hoofdstukken) cursiveringen (van mijn hand) aan waar de Nederlandse tekst afwijkt van de Italiaanse - tenzij nadrukkelijk anders gemeld.

68 Enkele namen uit die traditie zijn: Catullus, Ariosto, Tasso, Ronsard; de eerste drie worden door Guarini-zelf in zijn *Annotazione* bij PF I, 4, 169, (ed. Fassò, blz. 68 e.v.) vermeld. Een van Ronsard's bijdragen kan gemakkelijk bekend zijn via de vertalende bewerking van Van der Noot in *Het Bosken* (1570 of 1571) (blz. 81-82 in: Jan van der Noot, *Het Bosken en Het Theatre*, Inleiding en aantekeningen van W.A.P. Smit [...] met medewerking van W. Vermeer [...] Amsterdam enz., 1953).

69 Ed. Fassò, blz. 68-69; cfr. blz. 48, en DGH, blz. 54-56; het Italiaanse citaat geef ik beneden, blz. 373, noot 120 in ander verband wèl.

> nachts ongepluckt, ende onghesien stondt aen sijnen moederlijcken steel, op 't haestich verschijnen, vandẽ eersten strael die uyt het Oosten voortkomt, wort sy wacker ende begint te ghevoelen//ende doet open voorde Sonne, die haer lief-koost ende op haer lonckt, haren rootverwighen ende welrieckenden Boesem: Als-wanneer het Biecken suysende, vlieght door het Morgen licht [ed. 1646, blz. 65: Morgen-licht] daer uyt treckende de dauwachtighe vochticheden: maer soose alsdan niet en wort ghepluckt, invoeghen, dat sy de hitte vanden Middach gevoelt, soo vervaltse met het vallen vande Sonne, soo misverwt opte schaduwachtighe Hage, datmen nauwelijx en soude seggen, dat is een Roose gheweest. Alsoo oock een Maechdeken, terwijl de moederlijcke sorghe haer bewaert ende opsluyt, soo sluyt sy oock haer Borste voorde minsuchtighe ghenegentheyt; maer soo't ghebeurt dat het dertel opsicht van een *vyerich* Minnaer haer komt te beloncken, ende dat sy de suchtjens hoort, soo doet sy hem terstondt het herte open, ende ontfanght de liefde inden teederen boesem, ende indien de schaemte dan deselve soeckt te verberghen, of dat de vreese, die inden breydel hout, d'ellendige swijgende//*even als de Snee*, verdwijnt gheheel, door overvloedich verlanghen; alsoo vergaet de schoonheydt, soo den brandt blijft duyren, ende haren tijt verliesende, verliestse met eenen haer gheluck.

Slechts op de door mij gecursiveerde plaatsen wijkt I.V.D.M.D.H. af van zijn voorbeeld. ‘decksel’ is de weergave van het Italiaanse *velo* (= sluier); ‘vyerich’ staat voor *cupido* (= begerig, verlangend); ‘even als de Snee’ is, naar ons reeds is gebleken[70], een verduidelijkende toevoeging.

Voor zover het Nederlands het toestaat, houdt I.V.D.M.D.H. zich aan de woordvolgorde van de Italiaanse tekst, die hij in het algemeen nauwkeurig weergeeft. Bij de interpunctie ervaart hij echter de noodzaak hier en daar een rustpauze in te lassen, een afsluiting van de grammatische constructie te geven, ondanks het feit dat de zin - een lange, uitgewerkte vergelijking - doorloopt. Het woordgeslacht van Roosken blijkt aanvankelijk onzijdig (regel 1 van het citaat: ‘dat’; regel 2 en 4: ‘sijne’, resp. ‘sijnen’) maar wordt daarna vrouwelijk (blijkens o.m. regels 6 en 7: ‘sy’ resp. ‘haer’), ongetwijfeld doordat de auteur meer het verbeelde dan het beeld in gedachten vóór zich ziet. De zangerige charme van de Italiaanse tekst, die overvloedig werkt met alliteraties, medeklinkerrijmen, eindrijmen, is grotendeels verloren gegaan.

β. *De virtuoos-epische passus:* I, 5, 29-74a; 79-80[71], een deel van Satyr's monoloog:

> O Vrouwelijcke trouwelloosheyt, laet op u legghen de waerachtige schult van alle schandtvlecken inde Minne: van u alleen hevet sijnen oorsprongh, ende niet van haer, wat de Liefde bitters, ende boosaerdichs heeft, die andersins in hare eyghenschappen goedertieren, ende weldadich is, door V. Lieden verlieftse [sic; ed. 1646, blz. 69: verliestse]

70 Zie boven, blz. 266 en noot 32.
71 Ed. Fassò, blz. 71-73; DGH, blz. 59-63.

terstondt alle hare goetheyt, ghy sluyt voor haer terstondt alle wegen om inden boesem te konnen dringen, ende om in het herte te konnen geraecken, alleen lief-koost ghyse van buyten, ende maeckt daer hare wooninghe: want u sorghe, en u oppruncksel, en u vermaeck en is anders niet, dan de uyterlijcke schorsse van een gheblanket aenghesicht; noch uwe wercken en sijn oock niet, met ghetrouwicheyt t'ontfangen de Trouwe van den ghenen, die u bemindt, ende metten ghenen die u bemindt te strijden in 't beminnen, ende in tweee [sic; ed. 1646, blz. 70: tvvee] Boesemen een Herte te besluyten, ende in twee Willen een Siele: maer met goudt te vercieren het onghevoelijck Hayr, ende van d'eene tuyt in duysent knoopen te samen gevlochtẽ een bosch te maecken boven u Voor-hooft, ende dan mette andere tuyte, ghebreyt als een Net, ende lanx het selve bosch ghespreyt zijnde, te vanghen het herte van duysent onbedachte Minnaers. O wat ist een onweerdighe ende verfoeyelijcke saecke u somwijlen met een Pinceel te sien schilderen u kaecken, ende daer onder verberghen de vlecken vande Nature, ende vanden tijt, ende te bemercken hoe ghy de blauwe deluheyt[72] doet schijnen te wesen als een scharlaken! hoe ghy de rimpelen effen maeckt, eñ het bruyne[73] verandert in wit, ende het eene gebreck met het andere wech neemt, of om beter te segghen, vermeerdert! Dickmaels leght ghy eenen cruys-knoop in eenen draet, ende het een eynde vat ghy mette tanden, ende t'ander eynde hout ghy mette slincke handt om hoogh, ende den loopen den [sic; ed. 1646, blz. 70: loopenden] knoop drayt ghy mette rechte hand, soo dat hy open en toe gaet, als een scharpe Scheere, ende ghy voecht hem op u oneffen wollachtich Voor-hooft, daermede schrabt ghy af alle ruychheyt, ende treckt uyt te samen het qualijck wassende, ende weelighe Hayr, met sulcken pijne, dat het sondigen een straffe is. Maer 't en is noch niet met al, // *dat* haere wercken soo ghelijck zijn hare manieren, ende haere gewoonte; wat dingh hebt ghy dat niet gheveynst en is? Doet ghy den mondt open, ghy lieght, sucht ghy, u suchten zijn bedrieghelijck; soo ghy u ooghen drayt, u opsicht is valsch; om met een woordt te seggen, al u doen, al u manieren, ende 'tgunt men in u siet, en 't ghene men niet en siet: of ghy spreeckt, of ghy peynst, of ghy gaet, of ghy u ooghen slaet, of ghy weent, of ghy lacht, of ghy singht, 'tis altemael bedroch. [...] Soo is dan de schult van alle hare onheylen *V Lieden* te wijten, of liever isse te wijten, die gheene alleen, die u gheloof gheven.

Zoals in het eerste citaat, blijkt ook in dit tweede I.V.D.M.D.H. zich maar weinige heel geringe afwijkingen te veroorloven. De twee hier gecursiveerde zijn nauwelijks van belang: ‘dat’ vervangt een dubbele punt, en maakt van een hoofdzins- een bijzinsconstructie; ‘V Lieden’, een toevoeging, bewerkt dat Satyr's woorden tot alle vrouwen gericht zijn - overeenkomstig Guarini's bedoeling - terwijl hij zich in eerste instantie alleen tot Corisca wendde.

Opnieuw wordt duidelijk dat I.V.D.M.D.H. de tekst - in dit geval een niet gemakkelijk fragment - bijzonder conscientieus weergegeven heeft.

72 deluheyt = bleekheid, vaalheid (*WNT* III, 3e stuk, 2393-2394).
73 bruyne = donkere (*WNT* III, 1666-1667).

γ. *De snelle*, *felle dialoog:* II, 6, 86-109a[74]. Als Corisca en Amarilli afgesproken hebben dat de laatste met Corisca's vriendinnen het blindemannetjesspel zal gaan spelen om Mirtillo in de gelegenheid te stellen ‘ongedwongen’ en ‘toevallig’ met zijn geliefde Amarilli in gesprek te raken, blijft Corisca alleen op het toneel achter, hardop denkend over de effectiviteit van haar list. Dan stormt plotseling de Satyr het toneel op en begint de dialoog waarvan ik hier een deel weergeef, en die eindigt met Satyr's val, Corisca's ontsnapping zonder pruik, en Satyr's woedende tirade over de bedrieglijke meisjes.

> *C*(ORISCA). Och mijn hooft! o wreeden houdt toch wat op: eñ weyghert my niet ten minsten eene gonste. *S*(ATIR). Wat gonste is dat? *C.* Dat ghy my noch een weenich hoort spreecken. *S.* Mogelijck meent ghy met ghesochte woordekens ende uyt-geperste traentjens my te beweghen. *C.* Ey beleefden Satir, wilt ghy niet ophouden van my te sleuren? *S.* Ghy sullet ghewaer worden, komt voort. *C.* Sonder medelijden met my te hebben? *S.* Sonder medelijden. *C.* En blijft ghy daer wel vast by? //*S.* Wel vast. Hebt ghy u tooverije voleyndt? *C.* O beestelijcken, onbeleefden, onlydelijcken, half Mensche, en half Bock, en heel Beest! verrotste Krenghe ende Mis-gheboorte vande Nature, niet weerdich ghenoemt te//worden: indien ghy gelooft dat Corisca u niet en bemindt, soo gelooft ghy de waerheyt, wat begheert ghy datse in u beminne? dien uwen frayen Ezels-kop? dien besmeurden Baert? die Geyten Ooren? ende dat bequijlde, tandeloose Hol? *S.* O fieltinne, seght ghy dat teghen my? *C.* Dat teghen u. *S.* Teghen my baldadighe? *C.* Tegen u, Bocken-baert.//*S.* En sal ick u niet met dese handen uyt-trecken dese uwe ontijdighe Teve-tonghe?

Evenals in de beide voorgaande citaten blijken de afwijkingen van Guarini's tekst bijzonder licht te zijn. Ik bespreek ze derhalve niet, en heb ze ook niet aangegeven. Belangrijker is dat opnieuw duidelijk wordt hoe tekstgetrouw I.V.D.M.D.H. is. Zozeer zelfs, dat men zeggen kan dat de Nederlandse lezer qua inhoud een uitstekend beeld van de PF kon krijgen; de lichte wijzigingen in de interpunctie hebben op het tekstbegrip geen invloed. In passages als deze mist de Nederlandse lezer of toeschouwer niets, want in de Italiaanse tekst is hier de versvorm (*endecasillabi sciolti*) nauwelijks van betekenis: de passus moet het hebben van de levendige scheld-dialoog en van het acteren.

δ. *De weergave van de Gouden-Eeuw-rei*, na de Vierde Handelinge, de verzen 1-45[75]:

74 Ed. Fassò, blz. 110-111; DGH, blz. 126-127.

75 Ed. Fassò, blz. 205-208: (De Nederlandse tekst in DGH, blz. 292-293).

Oh bella età de l'oro,
quand'era cibo il latte
del pargoletto mondo e culla il bosco;
e i cari parti loro
godean le gregge intatte,
nè temea il mondo ancor ferro nè tosco!
Pensier torbido e fosco
allor non facea velo
al sol di luce eterna.
Or la ragion, che verna
tra le nubi del senso, ha chiuso il cielo,

[[1]] O schoone gulde eeuwe, inde welcke het melck de spijse was vande jonghe
[[2]] *onnoosele* Werelt, eñ het Bosch de Wieghe. Als de kudde hare lieve
[[3]] jongskens *op-brachten* sonder vermindert te werden, ende de *menschen*
[[4]] noch niet en vreesden voor het yser oft voor 't vergift. Geen wrevelich
[[5]] oft nevelachtich ghedacht en verduysterde de sonne van 't eewighe licht
[[6]] *des verstandts:* maer tegenwordich, heeft de reden, de welcke *hare*
[[7]] *wooninghe houwdt* onder de wolcken vande *uyterlijcke* sinnen, den Hemel
[[8]] *vant verstandt* ghesloten. En daerom ist, dat den Vreem-//delingh eens
[[9]] anders Landt ende Zee met *zijn schepen* gaet ontrusten. Dien op-ghepronckten
[[10]] ende ydelen klanck ende die onnutte *verdichtselen* van pluymstrijckerije,
[[11]] van eernamen, ende van *aensienlijckheyt*, dewelcke vant
[[12]] uytsinnich ghemeyn volck onweerdelijck eere wordt ghenoemt, en was
[[13]] noch gheenen *beul* vande ghemoederen. Maer *veele* moeyelijckheyt uyt

ond'è che il peregrino
va l'altrui terra, ed 'l mar turbando il pino.
Quel suon fastoso e vano,
quell' inutil soggetto
di lusinghe, di titoli e d'inganno,
ch'‘onor’ dal volgo insano
indegnamente è detto,
non era ancor degli animi tiranno.
Ma sostener affanno
per le vere dolcezze;
tra i boschi e tra le gregge
la fede aver per legge,
fu di quell' alme, al ben oprar avvezze,
cura d'onor felice,
cui dettava Onestà: ‘Piaccia, se lice’.
Allor tra prati e linfe
gli scherzi e le carole,
di legittimo amor furon le faci.
Avean pastori e ninfe
il cor ne le parole;
dava lor Imeneo le gioie e i baci
più dolci e più tenaci.
Un sol godeva ignude
d'Amor le vive rose;
furtivo amante ascose
le trovò sempre, ed aspre voglie e crude,
o in antro o in selva o in lago;
ed era un nome sol marito e vago.
Secol rio, che velasti
co' tuoi sozzi diletti
il bel de l'alma, ed a nudrir la sete
dei desiri insegnasti
co' sembianti ristretti,
sfrenando poi l'impurità segrete!

[[14]] te staen om tot de oprechte soeticheden *te gheraecken*, tusschen de
[[15]] bosschen ende de kudden de geloften te houden voor een Wette: dat
[[16]] was voor die zielen dewelcke niet anders dan wel-doen ghewent en waren,
[[17]] de gheluckighe eer-*kavinghe*[76]: ghevende haer de eerbaerheyt die inspraecke,
[[18]] laet het behaghen indien 't gheoorloft is. Alsdoen waren opte
[[19]] velden ende by de fonteynen de woorden ende *kooserijen*, de toortsen
[[20]] van een wettighe liefde. De Herders ende de Nimphen hadden het herte
[[21]] *opte tonghe. Den Houwelijx Godt* Hymen schonck haer de soeticheden ende
[[22]] de kuskens al veel vermaeckelijcker en-//de vast-houdender; een alleen
[[23]] ghenoot de naeckte levende roosen vande liefde; een dieffelijck Minnaer
[[24]] vondse altoos verscholen, en bersch, en straf van wil, 't sy in hol, of in
[[25]] bosch, of aen waterpoele; ende t'en was maer eenen naem Man ende
[[26]] Vrijer. *Bedorven* eeuwe, die met u slorsighe ghenuchten bedeckt hebt
[[27]] de schoonheyt vande ziele, ende geleert den dorst vant verlanghen te
[[28]] voeden met een gheveynsde inghetoghentheyt, ontbindende daerentusschen
[[29]] den toom tot alle heymelijcke onkuyscheden!

Opnieuw blijkt dat I.V.D.M.D.H. maar weinig van Guarini afwijkt. Als hij het doet, gebeurt dat meestal om de compacte Italiaanse tekst duidelijker weer te geven: hier en daar wordt een woord toegevoegd (‘des verstandts’ in r. 6; ‘Den Houwelijx Godt’ in r. 21; ‘uyterlijcke’ in r. 7) of vervangen (*mondo*, wordt ‘menschen’ in r. 3). Op een enkele plaats heeft hij iets niet begrepen (*carole* = rondedansen, vertaalt hij met ‘kooserijen’[77], in r. 19; of drukt hij zich minder gelukkig uit: ‘onder’ (r. 7) voor het Italiaanse *tra* (= tussen, te midden van)[78].

D. De berijmde gedeelten van Den ghetrouwen herder

a. *Gouden-Eeuw-rei*.

Na de bespreking van de proza-vertaling, dienen de berijmde gedeelten van I.V.D.M.D.H.'s tekst aan een nadere beschouwing te worden onderworpen. Vanzelfsprekend zal ook dit dienen te gebeuren aan de hand van enkele citaten. Hierboven hebben we reeds gezien hoe de prozavertaler Guarini's rei over de Gouden Eeuw weergeeft. Het ligt dus voor de hand nu allereerst de berijmde vertaling, van diezelfde rei aan de orde te stellen, zodat vergelijking mogelijk wordt. Ik citeer hieronder het deel dat correspondeert met mijn citaat uit de proza-vertaling.

[1] O VVaerde gulde Eeuw en kintsche werelts wijse,
Als 't bosch de wieghe was, en 't melck der menschen spijse,
En dat het vee ghenoot zijn jonxkens ongheschent,
En datter noch vergift noch wapen was bekent.
[5] Een duyster bruyn ghedacht had noch niet voorghenomen,
Het eeuwich sonne-licht met daecken voor te komen.
Maer jeghenwoordelijck, de reden die alleen

76 (Eer-)kavinghe = mnl. cavelinge: lotsbedeling (*MNW* III, 1255 en ook 1252-1253).
77 Zie boven, blz. 265, sub 7.
78 Zie ook beneden, blz. 307 eerste alinea onder het PF-citaat.

In sinne-wolcken woont heeft gaen met nacht bekleen
Den Hemel des verstants, een [sic; ed. 1646, blz. 301: en] daerom gaet nu dwalen,
Den Vreemdelingh om uyt en [sic; ed. 1646, blz. 301: een] anders landt te halen,
En van een anders zee, die hy te scheep ontrust,
Al daer zijn gierich en onsaedlijck hert nae lust.
Dat ketel'ich geluyt en opgepronckt begroeten
Van yd'le namen, en met vleyerij t'ontmoeten.
Dat t'onrecht wordt voor eer by 't dolle volck gheacht,
En had noch om de ziel te pijnighen gheen macht.
Maer arbeydt aen te gaen om datmen souw bekomen
D'oprechte soeticheydt, en tusschen vee en boomen,
Sijn woorden en zijn trouw te houden voor een VVet,
VVas voor dat salich volck tot wel-doen toe-gheset,
Gheluck, en eer, en sorgh; die daer alleen op saghen,
Soo't d'eerbaerheydt ghehenght, soo lae[t het][79] vry behaghen.
Doen warẽ op het veldt en byde watervl[oen]
De kooserij en 'twoordt, en 'tvriendelijck ghesoen,
Als fackels vande echt en wettelijcker trouwen.
Het hert lach opte tongh, men kost op 't segghen bouwen,
Den bruyloft Godt gaf haer de wercken van de min,
Al veel aenklevender en smaeckelijcker in.
Maer een alleen ghenoot de naeckte minneroosen,
Voor dieffelijcke min wast altemael bevrosen.
En waer het dan oock was, in bosch, by poel, in hol,
Men vondse al ghelijck van rijpe strafheyt vol.
En Mans en Vrijers naem en was niet onderscheyden.
Bedorven eeuwe die den mensch hebt gaen verleyden,
En met u schijn-ghenucht, waer door ghy hem verweckt,
De schoonheyt van sijn ziel, soo schandtlijck hebt bevleckt:
En hem gheleert met konst, quanswijs sijn lusten breecken,
[Om] soo vanhet verlangh den dorst veel meet t'ontsteecken:
[O]nttoemende daer na den heymelijcken gloedt,
Die hem onkuyschelijck van binnen branden doet.

Leggen we beide fragmenten van de Gouden-Eeuw-rei naast elkaar, en vergelijken we ze met de Italiaanse tekst, dan blijkt dadelijk dat de berijmer zich veel meer afwijkingen van Guarini's tekst heeft veroorloofd. De meeste van deze afwijkingen zijn wel het gevolg van zorg voor het rijm of voor de alexandrijn waarin de vertaler hier schrijft. Zo zijn de l a a t s t e l e t t e r g r e p e n van de regels 1, 5, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 21, 24, 26, 27, 30, 34, 35, 38 en 40 toevoegingen van zijn hand. Waar hij wijzigt of toevoegt, blijkt hij niet altijd een gelukkige hand te hebben. Zo al direct in regel 1: ‘waerde’ is bepaald geen juiste weergave van *bella*, dat de prozavertaler correct met ‘schoone’ heeft vertaald. In regel 6 laat hij de toevoeging ‘des verstandts’ uit het proza

79 In het door mij gebruikte exemplaar van de eerste druk ontbreken de tussen vierkante haken geplaatste letters, tengevolge van een beschadiging van de bladzijde. Hetzelfde is een 15-tal regels verderop het geval. Ook zonder de hulp van het exemplaar in de KB Den Haag was de eenvoudige aanvulling mogelijk.

(regel 6) bij ‘'t eewighe licht’ vervallen, maar voegt er het weinig gelukkige ‘met daecken’ aan toe. Dat hij voortdurend naast Guarini's tekst ook de proza-vertaling voor zich had liggen, lijkt waarschijnlijk, zowel uit deze passage, als met name bij vergelijking van de weergave van PF-*Coro*, r. 28. De vertaler op rijm immers gebruikt voor *gli scherzi e le carole* dezelfde woorden als in de prozavertaling staan (vgl. berijmde vert. r. 24 en prozavert. r. 19).

Al met al blijkt de prozavertaler - zoals wel min of meer te verwachten viel - tekstgetrouwer dan de vertaler op rijm. Biedt deze laatste dan méér door zijn vormgeving? De vraag moet ontkennend worden beantwoord. Het rijmschema van Guarini's *Coro* is ingewikkeld. Het gehele *Coro* bestaat uit vier 13-regelige strofen, 1 strofe van 11, en tenslotte 1 strofe van 5 regels. De langste strofen hebben het rijmschema *a*b*c*ab*c*c*d*ee*dff;* in die strofen bevatten de regels die in dit schema cursief zijn aangegeven steeds 11, de andere steeds 7 lettergrepen. Van deze technische habiliteit vindt men bij onze berijmer niet het minste spoor terug. De Nederlandse tekst, in alexandrijnen geschreven als ze is, rijmt eenvoudig gepaard; van strofen met een vast regelaantal valt evenmin iets te bespeuren als van een daarmee samenhangend rijmschema.

De conclusie moet dan ook luiden: de prozavertaler verdient in alle opzichten de voorkeur boven de berijmer. En dit temeer daar de laatste nergens een (goed) dichter blijkt.

Ter adstructie van dit oordeel geef ik hier nog enkele proeven van des rijmers kunnen.

b. *Nog enkele proeven van de berijmde vertaling*

α. *Coro* I, 1-22. Bij één passage doet zich ongezocht de gelegenheid voor de vaardigheid van de berijmer te toetsen aan die van een tijdgenoot, en voorganger tevens. Immers, in 1625 was in Constantijn Huygens' *Otia* een vertaling-in-verzen van het eerste *Coro* uit de PF verschenen. Die vertaling breng ik beneden in Hfdst. XII ter sprake, tezamen met het andere PF-fragment dat Constanter in het Nederlands heeft overgezet[80]. Hier geef ik een fragment uit I.V.D.M.D.H.'s *Eerste Handelinge. Deselve Schare van Borghers Rijms-wijs Ghestelt*. Het zijn de regels 1-24 die overeenkomen met PF *Coro* I, 1-22 (ed. Fassò, blz. 75-76): de rei (van Arcadiërs) begint een bespiegeling over het Fatum:

[1] O Inden diepen schoot, van Iupiter gheschreven,
Iae ingedruckte wet van aenbegin gebleven,
Wiens soete lieve kracht aan alles watter leeft,
Een toegedaenheyt, en een welgevallen geeft,

80 Zie beneden, blz. 484-487, waar ik hetzelfde gedeelte uit *Coro* I in Huygens' bewoordingen bespreek.

Iae selfs Nature dwingt gestadelijck te woele,
Naer dat goet datse vaeck niet kennende ghevoelen,
  Dewelcke niet alleen den uyterlijcken bast,
  Die van het oogh en handt ghesien wort en ghetast,
En die te voorschijn komt en weer daer heen gaet schueren,
Verandert staech met het veranderen der uyren,
  Maer oock 't verborgen zaet (een oorsaeck vanden al),
  Wiens werckingh eewich is, bestuert naer welgheval.
Soo d'Aerde swanger is van soo veel wonderheden,
Waermee wy haer alom de Werelt sien bekleden,
  En soo in al het geen waerop de Sonne straelt,
  Daer d'uytghespreyde Maen en 't Sterrelicht op daelt.
Een Geest en Siele leeft van welcker Mannekrachten.
Al watter leven moet het leven moet verwachten,
  Soo 't menschelijck Gheslacht van daer zijn oorspronck heeft,
  ‘Tgediert’ en Bo om[sic]-gewasch uyt dat beginsel leeft,
Soo d'Aerd aen alle kant met Bloemkẽs staet doortrocken,
Of soose ligt bedeckt met koude grijse vlocken,
  En ysel overkleet, het komt ons altegaer
  Van deze Springh-fonteyn van dese levens Aer.

Guarini's *Coro*[81] bestaat uit 82 regels, verdeeld over 7 strofen van 11 en een laatste strofe van 5 regels. De 7 strofen hebben het rijmschema ab*ca*b*ccd*d*ee;* de laatste strofe vertoont de rijmen a*b*b*cc*[82]. De hierboven afgedrukte verzen corresponderen dus met Guarini's strofe 1 en 2. De berijmer van I.V.D.M.D.H.'s tekst heeft, naar de resultaten van zijn arbeid te oordelen, nauwelijks pogingen in het werk gesteld iets van de virtuoze techniek van Guarini na te volgen. Hij vertaalt in alexandrijnen, maar blijkt wel naar een soort ‘strofische’ indeling van zijn berijmde *Schare* te hebben gestreefd. Regels 1-12 van mijn citaat geven de eerste strofe van Guarini weer; ook de tweede en derde strofe van de PF-rei blijken elk in 12 alexandrijnen te zijn vertaald. Guarini's strofen 4 t/m 7 krijgen in het Nederlands ieder 10 regels toebedeeld; de laatste strofe wordt in 4 regels weergegeven.

Moet men een verlies aan virtuositeit constateren, tegelijkertijd kan men vaststellen dat I.V.D.M.D.H. een alleszins begrijpelijke tekst biedt. Er vallen wel afwijkingen van het Italiaans te signaleren, maar deze blijken de zin van het geheel niet wezenlijk aan te tasten; ook in dit geval gaat het om toevoegingen of wijzigingen *rimae* of *metri causa*.

Dit verhindert evenwel naar mijn mening de conclusie n i e t dat deze rijms-wijse ‘Schare’ de lezer nauwelijks iets waardevols te bieden heeft. Datzelfde geldt ook voor de andere berijmde ‘Scharen’. De gedachteninhoud ervan staat niet dichter bij de zin der Guariniaanse Koren dan die van de prozaweergave van de PF-*Cori*. Bovendien is het virtuositeitsvertoon in strofe-, versregel- en rijmtechniek die het Italiaans kenmerkt, in de alexandrijnen evenzeer verdwenen als in het

81 De verzen 1-22 van *Coro* I van Guarini vindt men beneden, blz. 482-483.
82 Vgl. boven, blz. 278-279, bij het fragment van de vertaling van *Coro* IV.

proza. De lezer ervaart de berijmde ‘Scharen’ dan ook geenszins als een verrijking van de tekst van I.V.D.M.D.H. Men mag vermoeden dat de bedoeling die de berijmer van de PF-*Cori* had, dezelfde is geweest als die van Guarini bij het schrijven van die *Cori*: het aanbieden van pronk- en meesterstukken van wijsheid en dictie[83]. En dan moet men constateren dat hij - mede gezien het feit dat de ‘wijsheid’ al in het proza overgekomen was - in zijn belangrijkste doelstelling te kort is geschoten.

β. *PF* III, 2, 26-41. Tenslotte wil ik nog een voorbeeld geven van een lyrische rei-passage binnen een Handeling.

De vraag doet zich namelijk voor of een veroordeling als hierboven werd uitgesproken over de berijmde weergave van de Koor-passages t u s s e n de bedrijven, óók geldt voor de berijmde passages b i n n e n de Handelingen. Ter beantwoording van deze vraag dient een enkele van deze passages onderzocht te worden. Daartoe laat ik hier een bij uitstek lyrische passus uit de PF volgen, mèt de berijmde versie daarvan bij I.V.D.M.D.H.

PF III, 2, 26-41 (ed. Fassò, blz. 119):

Cieco, Amor, non ti cred'io,
ma fai cieco il desio
di chi ti crede;
chè, s'hai pur poca vista, hai minor fede.
Cieco o no, mi tenti invano;
e per girti lontano
ecco m'allargo;
chè, cosi cieco, ancor vedi più d'Argo. [che verbeterd tot chè *P.V.*]
Così cieco m'annodasti
e cieco m'ingannasti;
or che vo sciolto,
se ti credessi più, sarei ben stolto.
Fuggi e scherza pur, se sai;
già non fara' tu mai
che'n te mi fidi,
perchè non sai scherzar se non ancidi.

I.V.D.M.D.H.'s *Den Ghetrouwen Herder*, Deselve Schare van Nimphen.
Ryms-wys Ghestelt:

Liefde dat ghy blindt soudt *wesen*,
Dat en *kan* ick niet *verstaen*,
Maer ghy *weetse te belesen*,
En met blindicheyt te slaen,
Die u *al te veel* betrouwen,
VVant soo ghy niet veel en siet,

83 Zie boven, blz. 40 noot 7, waar blijkt dat de *Cori* eerst na de voltooiing van het spel zijn geschreven; ze houden dan ook niet rechtstreeks verband met de intrige.

Noch veel minder *staet te bouwen*,
Opte hope *die ghy biet*.
Blindt of niet *blindt* al u terghen
Is vergeefs *en heeft gheen vat*,
En om my voor u te *berghen*,
Gae ick wijcken *uyt het pat*.
VVant hoe ghy u weet *te tooghen*,
En als blindt te stellen aen,
Efter siet ghy *sonder ooghen*,
Meer als Argus *heeft ghedaen*.
Blindlinx hebt ghy my verovert,
Blindlinx hebt ghy my verrast,
Nu ick eenmael ben onttoovert,
Krijght ghy my niet weder vast.
Vliet en speelt nae welghevallen,
Ick en heb van u gheen noot,
'K sal my wachten voor umallen,
VVant u spelen is de doodt[84].

De afwijkingen van Guarini's tekst blijken ook hier weer vooral op toevoegingen *rimae* en *metri causa* te berusten. Zo zijn niet minder dan 14 van de 24 verseinden tot stand gekomen door de toevoeging van een of meer woorden. Wat de nauwkeurigheid van weergave betreft, moet de berijmer het andermaal afleggen tegen de prozavertaler(s). De afwijkingen die deze zich van de PF-tekst veroorlooft (-loven), zijn gering in aantal en van weinig betekenis. Vergelijking van beide vertalingen met Guarini's tekst maakt tevens opnieuw duidelijk dat de berijmer de proza-vertaling als uitgangspunt voor zijn werk heeft gekozen.

Als hij een heel enkele keer afwijkt van zijn proza-voorbeeld, blijkt dit geen verbetering. Een goed voorbeeld hiervan is wat er gebeurt in de weergave van r. 32 van de PF-passus. Het *allargo* van Guarini betekent ‘word ik wijder’ (de kring van meisjes om Amarilli tijdens het blindemannetjesspel is hier aan het woord): de kring wijkt uiteen, in alle richtingen. In het proza blijkt *allargo* weergegeven met ‘wijcke aen d'*een* zijde’ (cursivering van mij, *P.V.*). De lézer is hier geneigd te denken aan een beweging in één richting hoewel het niet onmogelijk is ook te denken aan een beweging naar de (ene) buitenzijde van de cirkel die de meisjes vormen. Het is in ieder geval een voor een lezer niet ondubbelzinnige tekst, die tot een foutieve interpretatie kan leiden. De berijmde tekst geeft hier ‘(Gae wijcken) uyt het pat’. Dat is evenmin erg duidelijk. Wat is ‘*het* pat’? Moet men hier denken aan een cirkelvormig pad dat de meisjes, in een kring dansend, betreden hebben, en thans gaan verlaten, in buitenwaartse richting? Vermoedelijk wel. Zeker is dat de berijmer voor de lezer niet verhelderend gewijzigd heeft wat de proza-vertaler dubbelzinnig heeft vertaald.

Men kan met betrekking tot de gehele passage opmerken dat de

84 DGH, blz. 143.

lezer de voorkeur moet blijven geven aan de proza-vertaling, als hij zo nauwkeurig mogelijk wil weten wat Guarini heeft willen zeggen.

Toch moet tevens worden vastgesteld dat de berijmer in dit geval méér bereikt heeft dan de vertaler(s) in proza. De eerste kiest immers een strofische vorm en een luchtiger metrum dan de jambe. De dans der meisjes om Amarilli heen wordt ‘begeleid’ met een trocheïsch, gekruist rijmend lied in drie acht-regelige strofen: de berijmer bereikt een lyrisch effect dat de proza-tekst mist.

Op grond van dit voorbeeld, dat met andere vermeerderd zou kunnen worden, lijkt de conclusie gewettigd dat in de formeel-lyrische passages uit Guarini's tekst de berijmer - uiteraard - vaak enig voordeel behaalt boven de vertaler(s) in proza: zijn passages zijn lyrischer van toon. Maar hij blijft de mindere in een adequate weergave van de gedachteninhoud; wat wel goeddeels toegeschreven zal moeten worden aan zijn grote (volledige?) afhankelijkheid van de proza-vertaling.

IV. Samenvatting en conclusie

Er is thans voldoende materiaal bijeengebracht om tot een eindoordeel over I.V.D.M.D.H.'s vertaling te komen. Volledigheidshalve laat ik daaraan een samenvatting voorafgaan van mijn bevindingen ten aanzien van de auteurskwestie.

Het is nog steeds een open vraag wie de auteur(s) van *Den Ghetrouwen Herder* uit 1638 is (zijn). De lengte van de reeks initialen lijkt te wijzen op meer dan één auteur: ten minste twee en ten hoogste drie. Ook het feit dat fragmenten van de vertaling zowel in proza als in poëzie zijn opgenomen - waarbij het ten minste op één plaats zeker is dat de prozaïst(en) niet dezelfde(n) is (zijn) als de rijmer (zie boven, blz. 264) - wijst in de richting van meerdere auteurs. Er is een kleine aanleiding te vermoeden dat er een relatie kan hebben bestaan tussen hen en Vondel. Als dit inderdaad het geval geweest zou zijn, dan is het niet onmogelijk dat Iohan Victorijn en Daniël Mostert de auteurs van de vertaling in proza zijn geweest. Wat de initialen D.H. betreft: op het eerste gezicht lijkt het aantrekkelijk daarin de initialen van Daniël Heinsius te zien. Maar er zijn teveel overwegingen die zich tégen deze veronderstelling verzetten - niet in de laatste plaats de geringe poëtische kwaliteit van de berijmde gedeelten - om daaraan serieus te kunnen vasthouden.

Dat de vertalers zich zo bescheiden hebben opgesteld, valt gemakkelijk te begrijpen. Zij wilden immers o.a. middels een zo correct mogelijke vertaling van een in taal rijkgevariëerd werk uit het Italiaans, leergierigen de moedertaal van vele belangrijke dichters doen kennen. Zij kozen daartoe een zó beroemd toneelstuk dat vermelding van de naam van de auteur ervan overbodig was. Zij waren er zich - naar men kan en m.i. ook wel mag aannemen - van bewust dat hun vertaling

wèl correct, maar géénszins adequaat genoemd mocht worden. Juist doordat zij - zoals in het kader van hun doelstelling begrijpelijk is - de prozavorm prefereerden, moest *Den Ghetrouwen Herder* in dichterlijk opzicht bij de PF ten achter blijven. De rijmer onder hen was niet in staat tot een poëtische en technische prestatie te komen gelijkwaardig aan die welke Guarini in de Koorgedeelten van zijn PF had geleverd. Er was dus voor hen allen voldoende aanleiding de tekst, en niet zichzelf, op de voorgrond te plaatsen: zij trokken zich terug in de schaduw van hun gezamenlijke initialen. Naar het schijnt, met blijvend succes.

I.V.D.M.D.H. leveren met het proza een tekstgetrouwe vertaling van Guarini's spel. De vergissingen zijn van ondergeschikt belang: ze betreffen in het algemeen slechts een enkel woord of een enkele uitdrukking. De Nederlander, die het Italiaans niet (voldoende) beheerste om de PF in de originele taal te lezen, kon vanaf 1638 de inhoud van Guarini's stuk goed leren kennen door I.V.D.M.D.H.'s proza te lezen. Men kan dus zeggen dat de eerste van de drie doelstellingen die de vertalers blijkens het *Aen de Leser* voor ogen hebben gehad[85], inderdaad bereikt is.

Het proza dat de lezer wordt voorgezet, heeft als meest opvallende kenmerk de langademige zinsbouw. Elk der geciteerde fragmenten legt hiervan getuigenis af. Het is niet goed denkbaar dat de zinnen van dit proza bedoeld zijn om over het voetlicht heen een schouwburgpubliek te bereiken: I.V.D.M.D.H. hebben naar alle waarschijnlijkheid slechts een l e e s t e k s t willen schrijven. Deze veronderstelling wordt m.i. bevestigd door de twee andere doelstellingen. Eén daarvan was, zoals we gezien hebben, het aanbieden van een tekst via welke men Italiaans kon leren. Zijn zij met hun proza daarin geslaagd? Ik meen dat op deze vraag een bevestigend antwoord mag worden gegeven. De Nederlandse en de Italiaanse tekst staan zó dicht bij elkaar dat bij vergelijking in ieder geval een rijke Italiaanse woordenschat verworven kan worden.

Het derde doel van de vertalers was: het bewijs te leveren, dat het Nederlands een volwaardige taal is, geschikt als uitdrukkingsmiddel voor elke literaire vorm. Is ook ten aanzien hiervan het proza van I.V.D.M.D.H. succesvol te noemen? Men kan, dunkt mij, zeggen dat dit inderdaad het geval is, voorzover de waarde van een taal bewezen kan worden door het tekstgetrouw vertalen van allerhande specimina van literair taalgebruik. Zowel epische, lyrische als ‘dramatische’ passages zijn in *Den Ghetrouwen Herder* begrijpelijk en qua gedachteninhoud correct weergegeven.

Kan men dus in drieërlei opzicht van een geslaagde vertaling spreken, het is ons tevens duidelijk geworden dat deze tekstgetrouwe prozaweergave daarom nog geenszins een *adequate* vertaling van de PF mag heten.

85 Zie boven, blz. 256.

Vergeleken met Vander Eembd's poging, een twintigtal jaren tevoren, is de in 1638 (en in 1646 opnieuw) aangeboden vertaling een grote stap vooruit. Maar een congeniale vertaling kan I.V.D.M.D.H.'s werkstuk onmogelijk worden genoemd. De prozavertaler(s) heeft (hebben) zich met de keuze voor het proza - die op zichzelf getuigt van zelfkennis - bij voorbaat de mogelijkheid tot het leveren van een adequate vertaling ontzegd. Dat de bij uitstek (formeel-)lyrische passages niet alleen in proza maar ook rijms-gewijze werden vertaald, maakt het m.i. waarschijnlijk dat hij (zij) zich van dit tekort zelf bewust is (zijn) geweest, en getracht heeft (hebben) met behulp van de berijmer daarin te voorzien.

We kunnen echter niet zeggen dat dit gelukt is. Slechts zéér ten dele blijkt de lyrische charme van Guarini's spel door de berijmer te zijn weergegeven. Die charme is alleen in enkele passages van de reien binnen de bedrijven bespeurbaar. De ‘Scharen’ tussen de ‘Handelingen’, bij Guarini technische-bravoure-passages, verraden al te zeer dat de berijmer geen echte dichter was. Hij heeft er zich toe beperkt de Koren in alexandrijnen weer te geven, waarbij hij bovendien van de Nederlandse proza-tekst uitging, en niet van Guarini's Italiaans. Al rijmend blijkt hij zich herhaaldelijk, terwille van de poëtische vorm, vrijheden te (moeten) veroorloven, die zijn tekst verder doen afstaan van het origineel dan bij de weergave in proza het geval is.

Vergelijkt men de tekst van het proza van I.V.D.M.D.H. nauwkeurig met die van de definitieve PF-editie van Ciotti, uit 1602, dan komt men tot de conclusie dat naar alle waarschijnlijkheid de prozavertaler(s) bij zijn (hun) arbeid gebruik heeft (hebben) gemaakt van een redaktie van deze tekst. Hij (zij) geeft (geven) er geen enkel blijk van, de tekst van Vander Eembd's *Den Getrouwen Herder* te hebben geraadpleegd. Evenmin zijn er termen aanwezig om te veronderstellen dat hij (zij) er behoefte aan gehad heeft (hebben) gebruik te maken van Giraud's Franse vertaling in alexandrijnen. Ook de berijmer, die volledig afhankelijk is gebleken van het proza, heeft blijkbaar *Le Pasteur fidelle* niet gebruikt.

Dat de uitbreiding van Guarini's voornaam in het *Aen de Leser* te danken zou zijn aan Giraud's vertaling, is derhalve onwaarschijnlijk, zij het niet onmogelijk, Maar de aanvulling van Baptist tot de volledige naam van de ‘patroonheilige’ Johannes Baptist ligt zó voor de hand, ook zonder voorbeeld in druk, dat een onderzoek naar een relatie tussen Giraud en I.V.D.M.D.H. alleen op grond van die overeenkomst, door mij n i e t is ingesteld[86].

86 Dat *Le Pasteur fidelle* noch in Nederlandse noch in Belgische openbare bibliotheken aanwezig is, heeft bij het besluit dit onderzoek niet te verrichten, nauwelijks een rol gespeeld. Het boek is wèl in de Bibliothèque Nationale te Parijs aanwezig; vgl. blz. 257, noot 4.

Ik heb, tenslotte, niets kunnen vinden dat erop wijst dat de berijmer de in 1625 voor het eerst gepubliceerde redactie van Huygens' vertaling van Guarini's *Coro* I gebruikt zou hebben. De conclusie is dan ook gewettigd dat *Den Ghetrouwen Herder* van I.V.D.M.D.H. de eerste volledige vertaling van de PF uit ‘de’ grondtekst is in het Nederlandse taalgebied. Tekstgetrouw, maar niet-dichterlijk. Naar de inhoud correct, maar niet congeniaal.

Ondanks de herdruk van I.V.D.M.D.H.'s boek in 1646 - alleen in spelling verschillend van de tekst uit 1638 - beschikte Nederland dus nog altijd niet over een werkelijk adequate PF-vertaling.

In 1650 verschijnen dan twee nieuwe vertalingen van Guarini's stuk. Vullen die, of vult één ervan de geconstateerde leemte?

In het volgende hoofdstuk breng ik verslag uit van mijn bevindingen met de tekst die met I.V.D.M.D.H.'s boek geliëerd is: de vertaling van de Utrechter Henrick Bloemaert. Zijn *Den Getrouwen Herder* is, naar het titelblad mededeelt, ‘Op nieuws uyt het Italiaensch vertaelt ende gerijmt’. In theorie had Bloemaert dus een kans I.V.D.M.D.H.'s werk kwalitatief te overtreffen. Heeft hij die kans in de praktijk van zijn arbeid gerealiseerd?

Hoofdstuk V
Henrick Bloemaert, 'Den getrouwen herder' 1650

I. Inleiding

De herdruk van *Den Ghetrouwen Herder* door I.V.D.M.D.H., die in 1646 in Amsterdam bij Nicolaes van Ravesteyn verscheen, werd een viertal jaren later gevolgd door een nieuwe PF-vertaling. Deze blijkt het werk van een Utrechtenaar, en werd in diens woonplaats uitgegeven. De volledige titel ervan luidt:

> DEN/GETROUWEN/HERDER, /Herdersch bly-eyndende Truerspel,/Van den doorluchtighen Heere/GIO. BAPTISTA GUARINI/RIDDER./ Op nieuws uyt het Italiaensch vertaelt ende gerijmt/DOOR/HENR. BLOEMAERT./*vignet*/TOT UTRECHT,/By WILLEM VERBRUGH, Boeck-/verkoper woonende by de Gaerdt-brugh,/Anno 1650[1].

Enkele opmerkingen over vertaling en vertaler

In datzelfde jaar 1650 verscheen er nog een andere Nederlandse PF, de vertaling door David de Potter Lz., die ik in het volgende hoofdstuk behandel[2].

De lezer van deze studie heeft er recht op te weten, waarom ik van deze twee in hetzelfde jaar verschenen *Getrouwe Herders*, die van Bloemaert het eerst aan de orde stel. Dat gebeurt niet omdat we zouden weten dat Bloemaert's boek eerder in het jaar verscheen. Evenmin omdat de kans het grootst is dat zijn vertaling vóór die van De Potter het licht zag. Wat is namelijk het geval?

Op de titel-pagina van het boek uit Utrecht staat o.m.: 'Op nieuws uyt het Italiaensch vertaelt ende gerijmt'. De eerste mededeling 'Op nieuws [...] vertaelt' impliceert dat er vóór 1650 al één of meer vertalingen van de PF tot stand waren gekomen. Wij kennen er inderdaad

1 Exemplaren van dit boek zijn aanwezig in de UB Amsterdam (sign. 1821. J. 17) en in de UB Leiden (sign. 1091 G. 60[1]).
2 Zie beneden, blz. 310-339.

een tweetal, die van Vander Eembd en van I.V.D.M.D.H., beide hierboven besproken[3]; Bloemaert - zo zal beneden blijken - heeft ze gekend. De tweede mededeling: 'uyt het Italiaensch', legt er de nadruk op dat het hier een vertaling betreft die rechtstreeks uit het Italiaans is gemaakt. We weten dat Vander Eembd zijn *Den Getrouwen Herder* uit het Frans heeft vertaald[4]. Uit het boek van I.V.D.M.D.H. is ons nergens gebleken dat deze *Den Ghetrouwen Herder* via een andere taal tot stand is gekomen[5]. Het lijkt dus niet onwaarschijnlijk dat Bloemaert met zijn 'uyt het Italiaensch' zijn werk nadrukkelijk presenteert als een vertaling die om deze reden de voorkeur verdient boven die van Vander Eembd. Aangezien I.V.D.M.D.H. niet nadrukkelijk heeft (hebben) aangekondigd dat hij (zij) uit het Italiaans vertaalde(n), kon Bloemaert veronderstellen dat ook die overzetting via een intermediair tot stand was gekomen. Ik geloof dan ook dat het 'Op nieuws' van Bloemaert niet op 'uyt het Italiaensch' moet worden betrokken, dat het niet op een rivaliteit met *Den Ghetrouwen Herder* duidt. Naar mijn mening heeft 'Op nieuws' alléén betrekking op 'vertaelt', en laat Bloemaert in het midden of zijn werk al dan niet de eerste vertaling uit het oorspronkelijk is.

Men vraagt zich vervolgens af of het 'ende gerijmt' dat dan volgt, mede bepaald wordt door het voorafgaande 'Op nieuws'. Het ontbreken van een komma of /-teken zou in die richting kunnen wijzen. Zou men inderdaad 'Op nieuws [...] gerijmt' moeten lezen, dan valt niet aan de conclusie te ontkomen dat Bloemaert, toen hij zijn boek publiceerde, een derde en bovendien berijmde vertaling van de PF kende, en daarmee wilde wedijveren. Immers, zowel Vander Eembd als I.V.D.M.D.H. hadden de PF in proza vertaald, zij het in beide gevallen gelardeerd met een reeks passages in verzen. Na déze vertalingen alléén kan er niet over 'opnieuws [...] gerijmt' worden gesproken. Die derde vertaling nu zou die van De Potter - inderdaad een berijmde PF-vertaling - kunnen zijn, mits Bloemaert deze in boek- of manuscriptvorm heeft gekend, of van de (eventueel: op handen zijnde) verschijning op de hoogte was. Zekerheid hieromtrent valt echter niet te verkrijgen. Wij weten niet of de vertalers elkaar gekend hebben, en evenmin of zij iets wisten van elkaars werk aan een PF-vertaling. Uit hun boeken valt op dit punt niets af te leiden, terwijl er ook geen enkele aanwijzing is voor een nauwkeuriger datering dan de vermelding van het jaartal op het titelblad. Het is daarom onmogelijk de prioriteitskwestie op te lossen. Het hierboven gesignaleerde ontbreken van een interpunctieteken achter 'vertaelt' op de titelpagina van Bloemaert's boek kan evengoed toeval zijn als opzet.

3 Zie boven, blz. 227-251 en blz. 255-286.
4 Het titelblad ervan vermeldt '... Vyt de Franse [sc. sprake] in Neder-duyts vertaeldt'. Zie boven, blz. 227, noot 1.
5 Zie boven, blz. 285.

Waarom ik dan tòch Bloemaert's boek het éérst aan de orde stel? De lezer van mijn vorige hoofdstuk zal het al wel vermoed hebben: vanwege de nauwe relatie tussen de vertaling van I.V.D.M.D.H. en die van Bloemaert 'uyt het Italiaensch'. De aard van die relatie zal in het vervolg van dit hoofdstuk duidelijk worden.

Hier volsta ik met de conclusie ten aanzien van de besproken zinsnede van de titelpagina: 'Op nieuws uyt het Italiaensch vertaelt ende gerijmt'. Ik meen dat 'Op nieuws' niet mede op 'ende gerijmt' behoeft te worden betrokken, en geloof dat Bloemaert met dit laatste de aandacht heeft willen vestigen op het feit dat zijn werk zich door de versvorm onderscheidt van dat van zijn voorganger(s) I.V.D.M.D.H. en/of Vander Eembd.

Bloemaert's *Den Getrouwen Herder* presenteert zich als een integrale, rechtstreeks uit het Italiaans berijmde vertaling van de PF. Het lijkt plausibel te veronderstellen dat de auteur ervan ze beschouwde als de eerste van die aard in het Nederlands.

Wat heeft, vraagt men zich onwillekeurig af, Bloemaert bewogen, zo kort ná de herdruk van *Den Ghetrouwen Herder* door I.V.D.M.D.H., zijn werk ter perse te leggen? Is het misschien j u i s t n a a r a a n l e i d i n g v a n de herdruk van die anonieme *proza*-vertaling, dat hij met de zijne begonnen is? Wilde hij het werk van I.V.D.M.D.H. verbéteren door de PF, een versdrama, in *verzen* te vertalen?

Een nader onderzoek van de tekst van Bloemaert, vergeleken met die van Guarini en met de vertaling van I.V.D.M.D.H., zal ons hopelijk het antwoord op deze vragen verschaffen.

Voor ik met dat onderzoek begin, wil ik echter eerst enige informatie over de Utrechtse vertaler geven. Behalve biografische naslagwerken en andere bronnen[6], betrek ik daarbij ook het voorwerk van zijn vertaling.

Henrick Bloemaert is een van de zonen van de bekende Italianiserende schilder Abraham Bloemaert. Deze leefde en werkte vanaf 1592, toen hij 28 jaar was, in Utrecht. Henrick werd aldaar omstreeks 1601 geboren. Met zijn jongere broers Frederik en Cornelis was hij leerling van zijn vader. Evenals Cornelis verbleef ook hij enige tijd in Rome, waarschijnlijk vóór zijn dertigste jaar. Sinds 1630 bekleedde hij in Utrecht vele malen het ambt van deken van het Lucasgilde. Op Oudejaarsdag 1672 is hij aldaar gestorven; hij werd in de Domkerk

6 Geraadpleegd werden: Aa, A.J. van der, *Biographisch Woordenboek der Nederlanden*, B. Haarlem, 1855; *Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek* II, Leiden, 1912; *De Katholieke Encyclopaedie* V[1], Amsterdam, 1934; *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler* enz. hrsg. Thieme-Becker, 4.er Bd., Leipzig, 1910. In het vervolg duid ik deze boeken resp. als volgt aan: Aa, A.J. van der, *Biogr. Wb.; NNBW; Kath. Enc.; Allg. Lexikon Bild. K.*

begraven[7]. Zijn schilderijen zijn naar het oordeel der kunsthistorici middelmatig van kwaliteit en weinig origineel[8].

In Italië heeft Henrick klaarblijkelijk de moedertaal van Guarini zo goed leren beheersen dat hij zich - overigens slechts 'tot oeffeninge ende onderhoudinge van de Italiaensche Taele ende myn eygen vermaeck' - 'over eenige Jaeren vervveckt' voelde èn in staat bleek gedurende de winteravonden, na zijn schildersdagtaak de PF te vertalen om ledigheid te vermijden[9].

In 1670 gaf hij een tweede proeve van zijn vertaalkunst uit het Italiaans in het licht: '*Hannibal/Den Manhaften Veld-Overste/Triomferende/In de Stadt/Capua*./Uyt het Italiaensch vertaelt ende gerijmt/ Door Henr. Bloemaert'. Het gaat hier om *L'Annibale in Capua* (1661) van de auteur N. Beregan of Berengani[10].

Na deze inleidende opmerkingen kunnen we nu overgaan tot het bestuderen van Bloemaert's boek. Allereerst wil ik de Titelpagina - voorzover de tekst ervan nog niet aan de orde is geweest - bespreken, daarna het Voorwerk, om tenslotte alle aandacht te besteden aan de tekst van de vertaling.

II. Titelpagina

Na de letterlijke vertaling van de volledige titel en de genre-aanduiding van Guarini's spel, volgt de naam van de auteur van de PF. We zien dat Guarini een dubbele voornaam toebedeeld krijgt. De Italiaanse vorm van de eerste voornaam wijst erop, dat de uitgave in het Italiaans waaruit Bloemaert vertaalde, óók Gio(vanni) Baptista moet hebben vermeld[11]. Het was dus zéker niet de Ciotti-editie van 1602 (die welke als de XXe alsmede die welke als de XXVIIe wordt aangekondigd) die werd gebruikt: deze vermeldt immers als naam van de auteur: Battista Guarini[12]. Wèlke editie dan wel Bloemaert's *Vorlage* is geweest, blijft vooralsnog een open vraag.

7 *NNBW* II, blz. 183.
8 *Allg. Lexikon Bild. K.*, blz. 127-128.
9 Deze mededelingen ontleen ik aan de *Toe-eygeninge* (blz. [3v.]-[4r.]) die ik beneden, blz. 291 bespreek.
10 Clemens, J.Th.W., *Italiaanse boeken in het Nederlands vertaald* (*tot 1800*) etc., Groningen, 1964, blz. 1; Verkuyl, P.E.L., *Een auteur weergevonden*. In: *De Nieuwe Taalgids* 61 (1968), blz. 86. Een exemplaar van Bloemaert's vertaling is aanwezig in de UB Leiden (sign. 1091 G. 60[2]), samengebonden met Bloemaert's PF-vertaling tot: Bloemaert, H., *Toneelpoëzy*.
11 Hierbij zie ik af van de mogelijkheid, die onwaarschijnlijk moet heten, dat Bloemaert, met een editie van de PF voor zich w a a r i n G u a r i n i (a l l e e n m a a r) B a t t i s t a heette, eigenmachtig deze naam in het Italiaans aanvulde met Gio.(vanni), èn Battista wijzigde in Baptista.
12 Ik citeer de PF steeds naar de tekst in *Opere* di Battista Guarini a cura di Luigi Fassò (Torino, 1950), in het vervolg aangeduid als: Ed. Fassò. In dit boek vindt men t.o. blz. 96 een afbeelding van de titelpagina van de Ciotti-editie uit 1602, de XXVIIe.

III. Voorwerk

In de *Toe-eygeninge* van zijn boek ‘Aen den Wel-gheboren Heere, Heer, Wilhelm Vincent van Wittenhorst, Heere van Wittenhorst en van der Stadt’, herinnert Bloemaert eraan dat de PF - ‘eertijdts in 't Italiaens by den onvveerderlicken [sic] Phenix der Poëten sijner tijdt Baptista Guarini, Ridder, uyt-gegeven, vviens over-aerdighe inventie by yder een ten hooghsten geacht, doch nimmer volpresen is’ - al ‘over lange’ in het Frans werd vertaald en later ook in het Nederlands. Daarna vervolgt hij: ‘Tvvelck my oock over eenige Jaeren vervveckt heeft om oock, als een Byken, uyt so lieffelicken Bloem eenigen Honigh uyt te zuygen, derhalven tot oeffeninge ende onderhoudinge van de Italiaensche Taele ende mijn eygen vermaeck yets van de selve in ons Nederduytsch Rijm over te setten, eyndelick door eenige vrienden aengeport om 't selve vorder by de handt te nemen ende te voltrecken, en in druck de Rijm-lievers mede te delen, [...]’.

De mededeling over de Franse vertaling duidt, het ‘over lange’ in aanmerking genomen, wel op de (anonieme) vertaling van Brisset, die door Vander Eembd als basis voor zijn *Getrouwen Herder* was gebruikt[13]. Dat onmiddellijk na de Franse vertaling een Nederlandse wordt genoemd, maakt het waarschijnlijk dat Bloemaert op die van Vander Eembd doelt; dat is reeds in mijn Inleiding tot dit hoofdstuk ter sprake gekomen.

Over zijn voorganger(s) velt Bloemaert geen oordeel. Het is slechts de kwaliteit van Guarini's ‘over-aerdighe inventie’, zo stelt hij het, die hem ertoe heeft gebracht met zijn vertaalarbeid te beginnen. De voltooiing en uitgave ervan dankt hij aan de bemoediging en aandrang van zijn vrienden - ongetwijfeld (mede) overeenkomstig de traditie van de bescheidenheids-*topoi*.

De lofdichten zijn drie in getal. De trits wordt geopend met een gedicht van de grootste toen levende dichter der Nederlanden, Vondel. In zijn gedicht - in de standaardeditie van Vondel's werken opgenomen[14] - geeft Vondel ons informatie over Bloemaert's activiteiten. Niet alleen beoefende deze de schilderkunst, maar ook tokkelde hij de latijnse lier: hij zong ‘liefelick’ als Ovidius. Bloemaert's neo-latijnse lyriek verplichtte, naar Vondel vleiend opmerkt, hem aan de auteur. Van deze ‘zangactiviteit’ is ons, zover ik weet, niets overgeleverd.

De connectie Vondel-Bloemaert, die uit dit gedichtje blijkt, heeft J.A. Alberdingk Thym tot zijn fantasie over het ontstaan van de opzet der *Leeuwendalers* gebracht[15]. Bloemaert zou Vondel in verband met

13 Zie boven, blz. 228.

14 Vondel, J. van den, *De Werken*. Volledige en geïllustreerde tekstuitgave in tien delen. (Amsterdam, 1927-1937), Dl. V, blz. 522; in het vervolg aangeduid met *Vondel WB*, *V*.

15 Alberdingk Thym, J.A., *Over Vondel als dramatiesch Dichter, en meer bizonder over zijn Leeuwendalers*. In: *De Gids* 17e jaargang (1879), 1e dl., blz. 311-344.

diens Lantspel-in-ontwerp op de PF als voorbeeld voor de intrige hebben gewezen. De Utrechtse schilder-vertaler zou zich dan al vóór 1647 met Guarini's spel onledig hebben gehouden, of dit tenminste goed hebben gekend. Thym's theorie is ongetwijfeld aardig bedacht, maar bij mijn weten nergens op concrete gegevens gefundeerd.

Verwey heeft eveneens de mogelijkheid van verband tussen *Den Getrouwen Herder* en Vondel's Lantspel geopperd, maar in omgekeerde zin[16]. Hij ziet de twee vertalingen van de PF die in 1650 verschenen, als uitingen van 'hernieuwde' belangstelling voor het herdersspel waaraan 'misschien [...] Vondels Leeuwendalers niet vreemd geweest' is.

Mij lijkt Vondel's lofdichtje niet méér dan een weinig persoonlijk, wellicht op verzoek geschreven huldeblijk voor een dichter wiens activiteiten en naam geredelijk aanleiding gaven tot een gracieus woordspelletje.

Het tweede lofdicht is een latijns vers van Abrahamus Bocstadius. De enige levensbijzonderheid die tot nu toe van hem bekend is geworden, betreft zijn ambt. De eigenaar van een exemplaar van Bocstadius' latijnse vertaling van Heinsius' *Lof-sanck van Jesus Christus*, tekende erin aan dat Bocstadius conrector van de (latijnse) school te Utrecht was[17]. Behalve de latijnse, beoefende hij ook de Nederlandse dichtkunst, maar alleen vruchten van de eerste blijken in het licht gegeven te zijn[18]; ze worden weinig waardevol genoemd[19]. Het gedicht dat Bloemaert's boek begeleidt en looft, lijkt gebaseerd op diens eigen mededelingen in de *Toe-eygeninge*: nieuwe gegevens komen er niet in voor.

A. Hoogerbeets, J.U.D., de auteur van het laatste lofdicht, geeft in zijn stuntelig sonnet een korte inhoudsweergave van Guarini's 'Pasto-

16 Vondel, *Volledige Dichtwerken en oorspronkelijk proza*, verzorgd en ingeleid door Albert Verwey. Amsterdam, 1937, blz. 933, kol. 1, noot 1.

17 Arens, J.C., *Daniël Heinsius' Christushymne vertaald*. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 83 (1967), blz. 188, noot 5. Deze mededeling wordt impliciet bevestigd door Ekker, A.M., *De Hieronymusschool te Utrecht*, 2e gedeelte van 1636-1849. Utrecht, 1864. Daarin komt Bocstadius voor in de 'Statistike Lijst der Rectoren en verdere Leeraars, hunne belooningen en Opbrengsten der schoolgelden'. Op blz. 6-7 vat Ekker zijn kennis van 's mans leven en werk aan de school samen. Conrector is hij er van 1633 tot 1648 geweest (tot 1657 krijgt hij, blijkens de Statistike Lijst etc. salaris uitbetaald). Van zijn dichtkundige activiteiten in het Latijn wordt gewag gemaakt; met name wordt genoemd een uitvoerige Ode ter gelegenheid van de Inwijding der Akademie. De Utrechtse Raad blijkt hem een geschenk in geld verleend te hebben 'voor de dedicatie zijner poëmata'.

18 Hoeufft, *Parnassus Latino-Belgicvs*, [...] Amstelaedami & Bredae, 1819 blz. 180, noot 2, spreekt van 'vernacula ejus' die 'non sine laude praedicantur a nonnullis'. Aa, A.J., van der, *Biogr. Wb.* geeft als volledige titel van de uitgave van Bocstadius' Heinsius-vertaling: *Abrahami Bocstadi ymnus* [sic] *Heinsianus in Jesum Christum. Accedunt ejusdem poëmata Ultrajectina*. Ultrajectum, 1646.

19 Zie de in noot 17 vermelde plaats bij Arens.

rael[20] [...] in Italiaensche Tael'. Dat juist hij, die 'geen ongelukkig beoefenaar der latijnse poëzie' wordt genoemd[21], een N e d e r l a n d s gedicht bijdroeg, zou als eerbetoon aan de v e r t a l e r Bloemaert bedoeld kunnen zijn.

Geen der lofdichten geeft ons meer inlichtingen over Bloemaert's PF-vertaling dan we al uit anderen hoofde bezitten. De auteurs van de twee laatstgenoemde zijn blijkbaar Utrechtse vrienden van Bloemaert.

Hoewel direct na de lofdichten de 'Inhoudt'[22] volgt en pas daarna een 'Aen de Leser', behandel ik dit laatste onderdeel toch eerst, aangezien de 'Inhoudt' in feite tot de tekst van de vertaling behoort en geen eigenlijk onderdeel van het voorwerk is.

Bloemaert zegt in *Aen de Leser* dat hij de PF heeft weergegeven 'in een Neder-duytsch kleedt, op de Alexandrijnsche Rijm-maet nu ter tijdt meest gewoon, niet volgende de Italiaensche Toneel-stijl van rijme-loose veersen; hoe wel ick weet men in de selve meer vrijheyts heeft, om naecktelijck de zin met woorden uyt te drucken'. Toch heeft hij 'getracht de woorden ende de zin op 't naeste nae te volgen'.

We zien in dit laatste een soortgelijk streven onder woorden gebracht als bij I.V.D.M.D.H.[23]. Bloemaert heeft het zich evenwel moeilijker gemaakt door zijn keuze van de alexandrijn, in plaats van rijmloze verzen of proza. Intussen, de alexandrijn was op het hoogtepunt der Nederlandse Gouden Eeuw wel de enige versvorm die voor een vertaling-in-verzen van een zo nauw met de tragedie gelieerd werk als de PF in aanmerking kwam. Rijmloze verzen worden hier nog uitdrukkelijk aangeduid als karakteristiek voor de Italiaanse toneelstijl.

Behalve over de gekozen versvorm, zegt Bloemaert in zijn tot de lezer gerichte stuk ook het een en ander over de vertaling van Guarini's *Prologo*. Hij heeft deze, zo zegt hij, vertaald niettegenstaande het feit dat de inhoud ervan voor anderen dan Karel Emanuel van Savoye en Catharina van Oostenrijk c.s. - voor wie Guarini hem schreef[24] - niet belangwekkend is, 'ende nu niet veel tot de saecke schijnt te dienen, oversulcx oock voor desen by den Franschen Oversetter achter-gelaeten ic [*lees:* is]'. Dat hij de *Prologo* tòch vertaalt, is 'om in dese mijne vertalinge niet [= niets] te laeten ontbreecken'.

Bij deze verantwoording vallen twee opmerkingen te maken. De

20 'gelijck in 't Pastorael/Beschrijft Guarini in Italiaensche Tael', schrijft Hoogerbeets. In zijn titel gebruikt hij de term: '... de Pastorale van den *Getrouwen Herder*'. Beide termen *Pastorael* en *Pastorale* wijzen erop dat rond het midden van de 17e eeuw 'pastora(e)l(e)' als aanduiding van een herders*drama* kon fungeren. Vgl. boven, blz. 232 en noot 17 aldaar.

21 Aa, A.J. van der, *Biogr. Wb.*, dl. H. Haarlem, 1867, blz. 296.

22 Alsmede een halve bladzijde 'Druck-fouten', die kennelijk hier hun plaats hebben gevonden omdat Bloemaert zijn 'Aen den Leser' op een nieuwe bladzijde wilde laten beginnen.

23 Zie boven, blz. 256-257.

24 Zie boven, blz. 40 en noot 7 aldaar.

eerste betreft Bloemaert's kennis van voorgangers. Hij noemt van de drie Franse vertalers die hem bekend konden zijn als vervaardigers van een integrale PF-vertaling, te weten de anonymus (die wij kennen als Brisset)[25], A. de Giraud[26], en Bueil of Marans[27], er maar één, en deze niet bij name; hij spreekt immers over ‘den Franschen Oversetter’. Wij mogen aannemen, dat hij daarmee de ‘anonymus Brisset’ bedoelde, wiens vertaling[28] ten grondslag ligt aan Vander Eembd's *Den Getrouwen Herder*. Brisset verantwoordde in zijn *Aux Lecteurs* de eliminatie van de *Prologo* uit Guarini's spel[29], maar dit voorwoord vindt men niet terug in Vander Eembd's boek, dat Brisset volgt in de weglating van de Proloog. Aangezien nergens blijkt dat Bloemaert de verantwoording van Brisset heeft gekend, lijkt het mij niet te gewaagd ervan uit te gaan dat hij ‘den Franschen Oversetter’ en diens handelwijze ten aanzien van de *Prologo* alléén kende via Vander Eembd.

Mijn tweede opmerking geldt de door Bloemaert nagestreefde volledigheid: ter wille daarvan mocht ook de proloog in zijn vertaling niet ontbreken. Dat is hetzelfde standpunt als zijn onmiddellijke voorganger(s) I.V.D.M.D.H. blijkbaar ook had(den) ingenomen, al geeft (geven) deze geen reden voor het opnemen van Guarini's - voor het Nederlandse publiek zonder meer nauwelijks te begrijpen - Proloog. In zoverre is Bloemaert's volledigheid voor ons land dus niet nieuw. Maar wèl nieuw is, dat zijn weergave van de *Prologo* de eerste Nederlandse vertaling daarvan *in verzen* was.

Vóór de tekst van het spel opgenomen, maar in wezen niét meer bij het Voorwerk van de uitgave behorend, zijn dan nog de *Inhoudt* en de lijst van *Personagien*. Beide komen tot in details overeen met het *Argomento* en *Le persone che parlano* van de PF. Ze behoeven dus geen commentaar. Evenals bij Guarini vindt men ook bij Bloemaert onder de lijst der spelers de toneelaanduiding. In *Den Getrouwen Herder* luidt deze: ‘Het Toneel is in Arcadien’: de nauwkeurige weergave van *La scena è in Arcadia*.

IV. De tekst van Bloemaert's Getrouwen herder

1. Welke Italiaanse tekst heeft Bloemaert gebruikt?

Lezing van *Den Getrouwen Herder* bevestigt de juistheid van wat in het

25 Zie boven, blz. 115-116 en noot 3 aldaar; alsmede blz. 228, noot 5 aldaar.
26 Zie boven, blz. 117 en blz. 257 en noot 4 aldaar.
27 Zie boven, blz. 117 en noot 9 aldaar.
28 O.a. ter KB Den Haag, sign. 145.F.27 (een herdruk uit 1600); en uit een 1610 met de sign. 844. E. 4.
Voor verdere gegevens over Brisset's vertaling zie men boven, blz. 228 en noot 4 aldaar, alsmede blz. 249-250 en noot 44 aldaar.
29 Zie boven, blz. 234 en noot 21 aldaar.

‘Aen den Leser’ wordt gezegd: Bloemaert heeft inderdaad de tekst van de PF vanaf de *Prologo* tot en met de laatste woorden van het *Coro* aan het slot van *Atto* V integráál vertaald. De mededeling op de titelpagina dat dit ‘uyt het Italiaensch’ gebeurde, roept echter direct de vraag op: wèlke Italiaanse redactie heeft hij dan gebruikt?

Bij het zoeken naar een antwoord vestigen we allereerst onze aandacht op de twee bekende sjibboleth-plaatsen[30] uit Guarini's spel, te weten PF IV, 2, 10-11 en PF V, 3, 77.

De eerste plaats vertaalt Bloemaert aldus (blz. 119):

> Uyt-wercking vã de Liefd'komt u in my voor oogẽ,
> Van al t'ellendigh en te sonderlingh vermogen.

Daaruit blijkt dat zijn Italiaanse tekst in vers 10 *effetto* had, in plaats van het door Guarini bedoelde *affetto* dat men in de *editio princeps* (van 1589) en in de Ciotti-editie (de XXe) van 1602 vindt[31].

De vertaling van de tweede plaats luidt (ik geef er de onmiddellijke contekst bij):

> Nu, heyl'ge Dinaers [sic], voort, wilt langer niet vertoevẽ
> Maeckt vyer, ontsteeckt de vlã so veel als 't sal behoevẽ:
> Stroyt Mirrh' en Wieroock op en eene damp verweckt
> Een lieffelicken roock, die tot den Hemel treckt.
> (blz. 179).

Vergelijking met Guarini's verzen PF V, 3, 75-79:

> Or non s'indugi più. Sacri ministri,
> suscitate la fiamma
> [77] con l'odorato e liquido bitume,
> e, spargendovi sopra incenso e mirra,
> traetene vapor che 'n alto ascenda[32].

leert dat vers 77 ontbreekt. De Italiaanse tekst die Bloemaert gebruikte, stemde in dit fragment dus overeen met de Ciotti-editie van 1602. Brisset, en dus ook Vander Eembd, geven vers 77 wèl weer. Al heeft Bloemaert, zoals ik verondersteld heb, Vander Eembd's tekst g e k è n d , g e b r u i k t heeft hij hem hier dus niet.

Bloemaert's Italiaanse *Vorlage* sloot dus enerzijds aan bij de definitieve Ciotti-editie (de XXe) van 1602, maar week anderzijds daarvan af (*effetto* in plaats van *affetto*). Het is daarom waarschijnlijk dat hij

30 Zie boven, blz. 35-38.

31 Hoe gemakkelijk te dezer plaatse drukfouten ontstonden, blijkt uit het feit dat Brisset's Franse tekst *passion* heeft, wat erop wijst dat hij werkte naar (een redactie van) de *editio princeps*, waar *affetto* stond; in de tweetalige editie uit 1610 van datzelfde werk (aanwezig in de KB Den Haag, zie noot 28 hierboven) heeft de Italiaanse tekst op deze plaats echter *effetto!*

32 PF ed. Fassò, blz. 223-224.

een herdruk van de Ciotti-editie heeft gebruikt, die (door drukfouten?) in kleinigheden afweek van de uitgave uit 1602.

Deze conclusie nu is merkwaardigerwijs precies gelijk aan die waartoe ik gekomen ben bij het onderzoek naar de *Vorlage* van I.V.D.M.D.H.[33] Dat wil zeggen, dat het niet onwaarschijnlijk is, dat Bloemaert en I.V.D.M.D.H. PF-teksten hebben gebruikt die als twee druppels water op elkaar geleken. En men is onwillekeurig geneigd zich af te vragen of Bloemaert niet slechts een PF-tekst heeft gebruikt die in alle opzichten gelijk was aan die van I.V.D.M.D.H., maar of hij niet hetzelfde exemplaar van Guarini's tekst als basis voor zijn vertaling voor zich had liggen. Heeft er misschien contact bestaan tussen de auteur(s) van *Den Ghetrouwen Herder* uit 1638 (1646) en Bloemaert, de auteur van *Den Getrouwen Herder* uit 1650? Het lijkt de moeite van een onderzoek waard. Voor dat onderzoek kunnen wij het best uitgaan van de vraag: Heeft Bloemaert de tekst van I.V.D.M.D.H. niet alleen g e k e n d , maar ook g e b r u i k t ?

2. Heeft Bloemaert de tekst van I.V.D.M.D.H. gebruikt?

Laten we allereerst kijken naar de hierboven in Bloemaert's vertaling reeds geciteerde sjibboleth-plaatsen.

In zijn vertaling van PF IV, 2, 10 gebruikt(-en) I.V.D.M.D.H. op blz. 216 de uitdrukking:

> uyt-werckinghe van de liefde

voor het Italiaanse *effetto*.

PF V, 3, 75-79 verta(a)lt(-en) hij (zij) in proza aldus:

> Datmen nu niet meer en vertoeve: Heylighe Dienaers verweckt de vlamme, maeckt vyer, ende daerop stroyende wieroock ende mirrhe treckt daer uyt eenen damp die naar om hoghe styghe[34]

In beide gevallen is de overeenkomst in terminologie tussen I.V.D.M.D.H. en Bloemaert te opvallend om toevallig te kunnen zijn. Hoogstwaarschijnlijk had de laatste, toen hij aan zijn vertaling werkte, het boek van I.V.D.M.D.H., - in welke van de twee drukken valt niet te zeggen[35]

33 Zie boven, blz. 266.

34 *Den Ghetrouwen Herder*, *editio princeps* (1638), blz. 327. In het vervolg duid ik de *editio princeps* van de vertaling door I.V.D.M.D.H. aan met *Ghetr. H.* De Italiaanse verzen vindt men hierboven, blz. 295, sub 1 van deze paragraaf.

35 Zie boven, blz. 263 en noot 26 aldaar: de verschillen tussen de twee drukken beperken zich, voor zover ik heb kunnen constateren, tot spellingsverschillen. Alle citaten die ik in den vervolge geef, ontleen ik aan de *editio princeps*.

- op zijn tafel liggen, en gebruikte hij het bij de formulering van zijn tekst.

Z e k e r h e i d omtrent zijn gebruik-maken van de tekst van I.V.D.M.D.H. krijgt men bij de vergelijking van plaatsen, waar I.V.D.M.D.H. een foutieve vertaling ge(e)ft(-ven), met de corresponderende plaatsen bij Bloemaert. Ik hoef hier niet al deze passages in extenso af te drukken, aangezien naar mijn mening een klein aantal ervan reeds het afdoende bewijs levert. Ik bespreek er dus slechts enkele. Om te beginnen de weergave van PF IV, 1, 1. We hebben in het voorgaande hoofdstuk op blz. 246 gezien hoe I.V.D.M.D.H. het Italiaanse *varco* (= doorgang) niet he(e)ft(-bben) vertaald maar een kleine wijziging in de tekst aangebracht door Corisca te laten spreken over haar pogingen Amarilli ‘aen den dans’ te brengen. En wat vinden we in Bloemaert's boek op blz. 117 als vertaling van PF IV, 1, 1-2?

> 'k Was flus met hert en sin so yverigh genegen
> Eer ick dees slechte Doos[36] heb aen den dans gekregen[37],

Bloemaert blijkt dus evenmin *varco* (juist) te vertalen, en gebruikt precies hetzelfde woord, praktisch dezelfde uitdrukking als I.V.D.M.D.H. Verder commentaar lijkt overbodig.

Zou men deze plaats nog niet overtuigend genoeg vinden, dan vergelijke men:

a. PF III, 5, 180[38] met de vertaling van I.V.D.M.D.H.[39], en met die van Bloemaert[40]: De twee laatsten geven ‘ouders’, resp. ‘Ouders’, voor het Italiaanse *parenti* (= bloedverwanten).

b. PF IV, 2, 167[41] met de tekst van I.V.D.M.D.H.[42] en Bloemaert's weer-gave[43]: *rote* (= wendingen) wordt weergegeven met resp. ‘tanden’ en ‘tanden’.

Ook de verduidelijkende toevoegingen van I.V.D.M.D.H. spreken in dit verband klare taal: men vindt ze bij Bloemaert terug, getuige de volgende plaatsen:

c. Aan de vertaling van PF I, 1, 219[44] voegde(n) I.V.D.M.D.H.[45] bij de naam *Onfale* eigener beweging toe: ‘sijn vriendinne’. Bloemaert

36 *WNT* III, 2, 3131-3132: Doos (II, 1): weinig bij de hand, onnozel vrouwspersoon, doetje, trul. In de oudere taal.
37 De Italiaanse tekst vindt men beneden, blz. 300.
38 Ed. Fassò, blz. 139.
39 *Ghetr. H.*, blz. 176.
40 *Bloem.* (zo duid ik in het vervolg *Den Getrouwen Herder* uit 1650 van Bloemaert aan), blz. 98.
41 Ed. Fassò, blz. 167.
42 *Ghetr. H.*, blz. 222.
43 *Bloem.*, blz. 123.
44 Ed. Fassò, blz. 49.
45 *Ghetr. H.*, blz. 19.

schrijft op deze plaats[46], wel niet meer eigener beweging: (Omphale) ‘sijn lief’.

d. Schrijft (-ven) I.V.D.M.D.H. ná de weergave van PF I, 4, 201[47]: *per soverchio desio tutta si strugge* (= kwijnt weg door overmatig verlangen - het gaat over het met een roos vergeleken jonge meisje dat van liefdesverlangen wegkwijnt) verduidelijkend ‘als de Snee’[48], dan volgt Bloemaert diens (hun) voetsporen als hij aan de vertaling van diezelfde PF-regel toevoegt: ‘gelijck de Sneeu’[49].

e. Tenslotte: I.V.D.M.D.H. verduidelijkte(n) Guarini's *altamente confitta*[50], (= diep vastgehecht - Linco spreekt hier over de pijl in een wond) door aan zijn vertaling toe te voegen ‘in 't lijf’[51]. Bloemaert concretiseert terzelfder plaatse[52] met de verhelderende toevoeging ‘in 't vleesch’.

Nu we de zekerheid hebben dat Bloemaert de tekst van I.V.D.M.D.H. gebruikt heeft, rijst vanzelfsprekend de vraag, in hoeverre van *Den Getrouwen Herder* nog gezegd kan worden dat deze ‘Op nieuws uyt het Italiaensch vertaelt’ is.

Men kan deze vraag ook aldus formuleren:

3. Heeft Bloemaert eigenlijk wel van een Italiaanse tekst gebruik gemaakt?

Het antwoord kan kort zijn: Bloemaert heeft ongetwijfeld ook een Italiaanse tekst voor zich gehad. Immers er valt een reeks van plaatsen aan te halen, waaruit blijkt dat de Utrechtse schilder-vertaler de voor hem liggende en door hem voortdurend geraadpleegde Nederlandse tekst verbeterd heeft, telkens wanneer hij daarin een fout ontdekte. Een paar voorbeelden:

In PF II, 4, 30[53] las (-zen) I.V.D.M.D.H. voor het Italiaanse *buccia* (= schors, schil) blijkbaar *buco* (= hol); althans, hij (zij) vertaalde(n) het woord met ‘hol’[54]. Bloemaert schrijft voor *buccia* het Nederlandse ‘dop’, dat in dit verband de bedoeling van Guarini goed weergeeft[55]. De vertaler(s) van 1638 wijzigde(n) in PF II, 6, 58 *vita*[56] (= leven) in

46 *Bloem.*, blz. 17.
47 Ed. Fassò, blz. 69.
48 *Ghetr. H.*, blz. 56.
49 *Bloem.*, blz. 29.
50 PF II, 1, 52; ed. Fassò, blz. 80.
51 *Ghetr. H.*, blz. 78.
52 *Bloem.*, blz. 43.
53 Ed. Fassò, blz. 98.
54 *Ghetr. H.*, blz. 107.
55 *Bloem.*, blz. 60; het gaat hier over het jonge meisje dat zojuist *spunta fuor de la buccia*, (als een bloem) uit het beschermend omhulsel, de buitenblaadjes, tevoorschijn komt.
56 Ed. Fassò, blz. 109.

'herte'[57]. Bloemaert herstelt het oorspronkelijke woord als hij '[uw eygen] leven'[58] schrijft. Een derde en laatste voorbeeld: We hebben gezien dat I.V.D.M.D.H. in PF II, 6, 145 *poeti* weergaf(-ven) met 'Liefhebers [sic]'[59]. Bloemaert heeft het weer over 'Rijmers'[60].

Alleen al uit deze drie plaatsen blijkt dat Bloemaert bij zijn vertalen van de PF conscientieus te werk is gegaan. Waar hij bij zijn voorganger(s), wiens(/r) tekst hij klaarblijkelijk voortdurend raadpleegde, fouten ontdekte, zorgde hij ervoor dat die niet ook in zijn eigen tekst verschenen. Waar hij meende dat I.V.D.M.D.H. terecht iets ter verduidelijking had(-den) toegevoegd of gewijzigd, handhaafde hij diens (hun) redactie. Dat handhaven van een wijziging kan aardig worden geïllustreerd aan de twee volgende plaatsen:

I.V.D.M.D.H. vertaalde(n) in PF III, 9, 35 *tronco*[61] met 'hevel'[62] (= hefboom), en maakte(n) het geheel daardoor aanschouwelijker[63]. Bloemaert geeft dit *tronco* eveneens weer met de naam van het werktuig dat de tronk in handen van de Satyr wordt: 'hever'[64] (i.p.v. hevel).

De *coturni* uit PF II, 6, 23[65] verving(en) I.V.D.M.D.H. door 'Liedt-boeck'[66]. Ook Bloemaert schrijft '['t] Liedt-boeck'[67].

Het staat dus vast dat Bloemaert behalve *Den Ghetrouwen Herder* van I.V.D.M.D.H. ook een (diens, hun?) Italiaanse tekst heeft gebruikt.

De volgende vraag luidt dan:

4. Hòè heeft Bloemaert de tekst van zijn onmiddellijke voorganger(s) gebruikt?

Ter beantwoording van deze vraag druk ik hieronder een fragment uit beide vertalingen af. Ik heb ter vergelijking een passage gekozen die door I.V.D.M.D.H. alléén in proza is vertaald, zodat er geen rekening behoeft te worden gehouden met eventuele invloed van de vertaling-in-verzen op Bloemaert. Duidelijkheidshalve druk ik dit proza van I.V.D.M.D.H. zó af, dat de regels zoveel mogelijk overeenkomen met die van Bloemaert. Verder heb ik in de tekst van I.V.D.M.D.H. de afwijkingen van het Italiaans origineel gecursiveerd, in die van Bloemaert de verschillen met I.V.D.M.D.H. Het gaat hier om PF IV, 1, 1-25, die bij Guarini als volgt luiden:

57 *Ghetr. H.*, blz. 124.
58 *Bloem.*, blz. 70.
59 Zie boven, blz. 268.
60 *Bloem.*, blz. 73.
61 Ed. Fassò, blz. 157.
62 *Ghetr. H.*, blz. 203.
63 Zie boven, blz. 267.
64 *Bloem.*, blz. 112.
65 Ed. Fassò, blz. 108.
66 *Ghetr. H.*, blz. 122; zie boven, blz. 266-267 en noten 34 en 35 daarbij.
67 *Bloem.*, blz. 69.

Guarini[68]:

Tanto in condur la semplicetta al varco
ebbi pur dianzi il cor fisso e la mente,
che di pensar non mi sovvenne mai
de la mia cara chioma, che rapita
m'ha quel brutto villano, e com'io possa
ricoverarla. Oh quanto mi fu grave
d'avermi a riscattar con sì gran prezzo
e con sì caro pegno! Ma fu forza
uscir di man de l'indiscreta bestia,
che, quantunque egli sia più d'un coniglio
pusillanimo assai, m'avria potuto
far nondimeno mille oltraggi e mille
fiere vergogne. Io l'ho schernito sempre,
e fin che sangue ha ne le vene avuto,
come sansuga l'ho succhiato. Or duolsi
che più non l'ami, e di dolersi avrebbe
giusta cagion, se mai l'avessi amato.
Amar cosa inamabile non puossi.
Com'erba che fu dianzi, a chi la colse
per uso salutifero, sì cara,
poi che'l succo n'è tratto, inutil resta
e come cosa fracida s'abbore,
così costui: poi che spremuto ho quanto
era di buono in lui, che far ne debbo,
se non gettarne il fracidume al ciacco?

Bij I.V.D.M.D.H.[69] wordt dit:

Ick was flus soo seer besich met hert ende sinnen,
om dat slechthooft *aenden dans* te brengẽ,
dat my noyt int ghedacht is ghekomen
van mijn lieve haeyr-vlechten:
vande welcke my dien leelijcken reeckel berooft heeft.
of hoe ickt sal aenleggen om aende selve wederom te geraecken.
Och hoe swaar vielt my dat ick my moest vry koopen
tot soo grooten prijs, ende *met verlies van* een soo weerden pandt!
maer ick was ghenootsaeckt t'ontvvorstelen
uytte handen van dien onbeleefden beest.
Want al ist saecke dat hy veel kleinhertigher is als een Konijn,
hy had my evenwel duysent overlasten, ende duysent schandelijcke beschaemtheden
konnen aendoen.
Ick hebbe hem altoos uyt-ghelacchen,
ende gelijck eenen Echel[70], soo langh hy bloedt heeft gehadt
in de aderen, hebbe ick hem uyt-ghesoghen;
nu smertet hem dat ick hem niet meer en beminne,
ende hy souw wel gerechte oorsaecke hebben van smerte,
waert saecke dat ick hem oyt bemint hadde.

68 Ed. Fassò, blz. 161-162; voor de situering van dit fragment, zie boven, blz. 267.
69 *Ghetr. H.*, blz. 212-214.
70 Echel = bloedzuiger, zoals ook uit de contekst blijken kan. *WNT* III, 2, 3757.

Maer een dingen te beminnen dat niet beminnelijck en is, kan *qualijck* gheschieden.
Ghelijck een Kruydt dat te vooren *seer* aenghenaem was aenden ghenen die 't pluckte,
ten insichte van sijn ghesont ghebruyck, naer dat het sap daer uyt is ghetrocken,
'tgundt daer over blijft is onnut, ende men heefter een walginge af,
als van een dingen dat verrot is

Bij Bloemaert[71]:

'k Was flus met hert en sin so yverigh *genegen*
Eer ick dees slechte Doos[72] heb aen den dans gekregen,
Dat ick vergeten hadt en niet en dacht voorwaer
Dat ick verloren heb de vlechten van mijn hayr,
Die my dien vuylen *guyt*, dien Reeckel heeft ontnomẽ,
Wat raedt is nu voor my om die weer te bekomen:
Hoe swaerlick most ick my vry-koopen *uyt zijn handt*,
Hoe duyr en met verlies van een so waerden pandt!
Ick mostet lijck-wel doen, ick most dien dans ontsluypẽ,
Ick most de handen van dien Buffel toch ontkruypen;
Hoe wel hy *sy* so bloo, jae meer als een Conijn,
Nochtans kon hy veel schants en quelling doen aẽ mijn.
Ick heb altijt *te recht* den spot met hem gedreven,
En als een Eegel *oock*, so lang der bloedt gebleven
In *all'* zijn ad'ren was, ick 't *wel* uyt-suygen kon,
Nu smert het hem, dat ick mijn Liefd' hem niet en *gon:*
Het sou oock reden sijn, dat hy't hem ging beklagen,
Indien ick immermeer hem Liefd' had' toe-gedragen:
‘Dat men beminnen sou en kan niet wel geschien,
‘Daer men niet *soets of* liefs *ter Werelt* in kan sien.
Gelijck een Cruydt, het geen *vermaeck'lick* is te pluckẽ
Om tot genesens-nut *het sap daer uyt te drucken*,
Als men 't sap heeft, de rest is niet met allen waerdt
En als vuyl en verrot wel haest een walging baert;

We kunnen rustig vaststellen dat Bloemaert hier uitgaat van de Nederlandse tekst. Hij berijmt deze, en werpt, getuige de hierboven op blz. 298-299 aangehaalde verbeteringen - ook in deze passus vindt men een plaats waar Bloemaert dichter bij Guarini's tekst komt dan I.V.D.M.D.H.: Guarini r. 10 *sia*, I.V.D.M.D.H. r. 11 ‘is’, Bloemaert r. 11 ‘sy’ - geregeld een blik op de Italiaanse tekst om eventuele onjuistheden te corrigeren.
Ondanks Bloemaert's intentie een zowel verbeterde als berijmde vertaling te maken, moet men constateren dat de tekst van I.V.D.M.D.H. toch telkens iets dichter bij het Italiaans staat dan de zijne. Dit moge blijken uit de volgende gevallen:

71 *Bloem.*, blz. 117.
72 Zie boven, blz. 297, noot 36.

Guarini		*I.V.D.M.D.H.*		*Bloemaert*	
4	cara chioma	r. 4	lieve haeyr-vlechten	r. 4	vlechten van mijn hayr
5	brutto villano	5	leelijcken reeckel	5	(vuylen guyt, dien) Reeckel
9	indiscreta bestia	10	onbeleefden beest	10	(dien) Buffel
11	(più) pusillanimo	11	kleinhertigher	11	bloo
17	giusto cagion	17	gerechte oorsaecke	17	reden

Strikt genomen geldt de hierboven geformuleerde conclusie omtrent Bloemaert's manier van werken alleen voor het geciteerde fragment. Zoals blijken zal uit de citaten die ik in het vervolg van dit hoofdstuk nog zal geven, kan men echter ook elders in zijn boek de geschetste werkwijze constateren. Waar men *Den Getrouwen Herder* ook opslaat, telkens kan men vaststellen *dat Bloemaert eigenlijk slechts, zorgvuldig controlerend of I.V.D.M.D.H. juist had(den) vertaald, diens (hun) nauw bij Guarini's tekst aansluitende prozavertaling op rijm gebracht heeft*. Dat berijmen noodzaakte hem echter nog al eens tot een wat minder nauwkeurige aansluiting bij Guarini dan hij in het proza vond.

Al weten we nu dus *hoe* Bloemaert werkte, ten aanzien van de vragen waarvoor wij ons hierboven (blz. 296, aan het slot van IV, 1) gesteld zagen, zijn wij daarmee niet verder gekomen. Het blijft een open vraag, of er contact heeft bestaan tussen I.V.D.M.D.H. en Bloemaert, en of de eerste(n) op de hoogte was(-ren) van de berijmende bewerking van zijn (/hun) werk door de laatste. Hetzelfde geldt voor het probleem van Vondel's lofdicht op Bloemaert, dat in mijn vorige hoofdstuk ter sprake is gekomen[73]. Hoe intrigerend dit alles ook is, uit de gegevens die ons ter beschikking staan valt daaromtrent niets naders af te leiden.

V. Enkele details uit Bloemaert's tekst

Nu Bloemaert's werkwijze ons bekend is, wordt het zinvol in het onderzoek van diens tekst ‘en détail’ ook het werk van I.V.D.M.D.H. in te schakelen.

1. Heeft Bloemaert alleen het proza van I.V.D.M.D.H. berijmd?

De eerste vraag die zich voordoet, luidt: Heeft Bloemaert alléén het proza van I.V.D.M.D.H. berijmd, en de berijmde gedeelten onveranderd overgenomen? Of heeft hij zich beide ten nutte gemaakt voor een ‘eigen’ tekst?

Reeds een enkel voorbeeld laat zien dat hij behalve het proza ook - zij het in geringe(re) mate - de berijmingen uit I.V.D.M.D.H. gebruikt heeft. In mijn vorige hoofdstuk heb ik een fragment van de rei bij het

73 Zie boven, blz. 259-260.

blindemannetjesspel geciteerd in de originele tekst en in de berijmde vertaling van Bloemaert's voorganger(s)[74]. Men vergelijke daarmee wat de Utrechtse schilder-vertaler ervan maakt[75]:

‘O! Liefde, dat ghy blindt soud sijn,
‘Ey, dat geloof is niet in mijn,
‘Maer wel dat ghy sijn hert verblindt,
‘Die aen u sijn geloove bindt;
‘En so gy immers weynigh siet,
‘Betrouwt men u te meerder niet:
Ofgy dan blindt of niet en sijdt,
Vergeefs ist dat gy my bestrijdt.
En om dan beter u t'ontgaen,
So wijck' ick verder uyt de baen;
Want alhoe weynigh dat gy siet,
Selfs Argus en sach scherper niet.
So blindt gy my bedrogen hebt,
En hebt my in uw Net geschept;
Nu ick los ben, geloofd' ick weer,
Te sotter waer ick des te meer.
Gaet vry dan henen oock terstondt
En spreeckt met ander so gy kondt,
Gy sult toch maecken nimmermeer,
Dat ick u sal betrouwen weer.
Ick sie 't gevaar is al te groodt;
Met u te spelen is de Doodt.

De proza-vertaling van I.V.D.M.D.H. volgt hier het Italiaans op de voet. Bloemaert is dan ook - terecht - van dat proza uitgegaan. Maar tegelijkertijd neemt hij, lichtelijk wijzigend, de slotregel van de berijmde vertaling over. De strofevorm kan hij zowel aan I.V.D.M.D.H. als aan Guarini hebben ontleend, al wordt bij de laatste de strofe niet typografisch aangeduid; daartegenover staat dat Bloemaert een ander rijmschema heeft dan de eerste. Waar het proza van *Den Ghetrouwen Herder* uit 1638 minder juist is - namelijk in de weergave van *ecco m'allargo* (= zie ik [de kring van dansende meisjes] maak mijzelf wijder) met ‘soo wijcke ick aen d'een zijde’ - wijzigt Bloemaert dit, kennelijk met de berijmde tekst van zijn voorganger(s) als gids (de berijming van I.V.D.M.D.H. luidt ‘Gae ick wijcken uyt het pat’, r. 12 van het citaat op blz. 282) en schrijft ‘So wijck' ick verder uyt de baen’[76] (r. 10). De andere afwijkingen van Bloemaert blijken alle *rimae* of *metri causa* te kunnen worden verklaard.

2. Heeft Bloemaert fouten gemaakt?

Een tweede vraag die zich bij de bestudering van de tekst van *Den Getrouwen Herder* aandient, is: Heeft Bloemaert fouten gemaakt?

74 Zie boven, blz. 281-282.
75 *Bloem.*, blz. 80-81.
76 Vgl. boven, blz. 282.

Hierboven hebben we al gezien dat hij enkele foutieve vertalingen van I.V.D.M.D.H. heeft overgenomen, maar er ook verscheidene verbeterd heeft[77]. Blijkt uit het eerste dat Bloemaert niet onfeilbaar is, we kunnen ook op andere plaatsen constateren dat in zijn werkkamer evenzeer als in die van ieder ander fouten worden gemaakt. Enkele plaatsen mogen hiervan het bewijs leveren.

Wat Ergasto in PF II, 15b-16a over Corisca mededeelt: dat zij *E di persona/anzi grande che no*[78] (= van statuur eerder groot dan klein is) wordt bij Bloemaert in zijn tegendeel verkeerd. Hij zegt immers dat 'De suster van Ormijn [= Corisca], niet lang van [sic] haere Jaeren,/Blij-geestich van gelaet etc.'[79] is.

In het verhaal over de kus-wedstrijd, dat Mirtillo in PF II, 1 aan Ergasto vertelt[80], komt een passage voor waarin de eerste zegt: toen Amarilli en ik elkaar kusten, voelde ik

[226] ..... de l'amorosa pecchia
la spina pungentissima soave
passarmi il cor, che forse
mi fu renduto allora
[230] per poterlo ferire[81].

hetgeen, zo letterlijk mogelijk vertaald, betekent:

> mij het hart doorboord worden door de allerscherpste angel van de verliefde bij, (het hart) dat mij wellicht toen teruggegeven werd om verwond te kunnen worden (nl. door de 'angel' van de kus).

Bloemaert betrekt het relativum *che* ten onrechte op de bij. Hij schrijft:

> Van den steeck-angel van so soeten By gegeven,
> Die oock misschien daerom my toegesonden wert,
> Om dat ick wederom haer treffen sou in 'thert[82].

Daarbij ziet hij over het hoofd dat *Io* uit Guarini's r. 230 op niets anders dan op *il cor* uit r. 228 kan slaan, en dat *renduto* impliceert dat iets wordt *terug*gegeven[83]. De moeilijkheid van de tekst schuilt in *ferire*

77 Zie boven, blz. 297-299.
78 Ed. Fassò, blz. 79.
79 *Bloem.*, blz. 42; *Ghetr. H.* geeft een juiste vertaling, blz. 77: 'eer groot als kleyn'.
80 Zie boven, blz. 50.
81 Ed. Fassò, blz. 86.
82 *Bloem.*, blz. 48.
83 Cfr. PF, ed. Fassò, blz. 86, noot 19 bij *renduto: Dalla bellezza imperiosa che prima gli aveva detto:* '*Dammi il tuo cor*, *Mirtillo*' (= 'Door de gebiedende schoonheid - Amarilli, *P.V.* - die hem eerder gezegd had: Geef me je hart, Mirtillo'). Fassò doelt hier op PF II, 1, 84-85, ed. Fassò, blz. 81.
De Potter interpreteert, getuige zijn vertaling in *Den Getrouwen Herder* 1650 blz. 48, anders. Hij schrijft:

> *Doe voeld'ick*, *dat my tot in 't herte wierd gedreven*,
> *Den scharpen angel van de soete Minne-Bie;*
> *En 't hert*, *dat eerst my was gesoncken in de knie*,
> *Dat voeld'ick wederom na d'oude plaets verheffen*,
> *Op dat het liefde*, *dies te beter soude treffen*.

Ik meen dat Fassò's interpretatie de juiste is.

(r. 230) dat hier in passieve zin is gebruikt, terwijl het normaliter een actief, transitief werkwoord is.

Zoals uit deze voorbeelden blijkt, gaat het in het algemeen om kleine onvolkomenheden bij de vertaling van een lastige tekst. Slechts een enkele keer is de vergissing die Bloemaert begaat, van ernstiger aard.

Zo spreekt Amarilli, als zij in PF III, 7 de grot ingaat - waarin zij verwacht en hoopt Silvio op het plegen van ontrouw te zullen betrappen[84] - niet alleen tot zichzelf, maar óók tot Venus. Zij vraagt de Godin behendig en snel

> il pastorello a cui la fede ho data [.][85]

de grot binnen te voeren. Zij doelt hier op Silvio, aan wie zij haar trouwbelofte heeft gegeven zonder hem lief te hebben. Door zijn ontrouw zal zij - dat staat de wet van Arcadië toe - van hem vrij komen....voor Mirtillo; dat althans heeft Corisca haar voorgespiegeld. Bloemaert vertaalt het geciteerde vers echter met

> Dien Herder, dien ick wil mijn echte Trouw besteden:[86]

Een dergelijke omschrijving kan alleen maar op Mirtillo slaan; en die verwacht Amarilli daar juist in het geheel niet!

De verduidelijkende toevoegingen, de vernederlandsingen en de verklarende, veraanschouwelijkende wijzigingen van I.V.D.M.D.H. neemt Bloemaert praktisch alle over[87]. Daarentegen vindt men bij hem de

84 Zie boven, blz. 61.

85 Ed. Fassò, blz. 152; het is vers 20.

86 *Bloem.*, blz. 108.

87 Zie boven, blz. 297-298. Van zelfstandig werk geeft Bloemaert weer blijk in de vertaling van PF I, 2, 1-2, ed. Fassò, blz. 51. Guarini speelt daar een dubbel spel met Amarilli's naam; hij zinspeelt op *amare* = beminnen, en op *amaro* = bitter; bij I.V.D.M.D.H., blz. 22, vervalt de zinspeling op 'bitter'; *Bloem.*, blz. 9 volgt de dubbele zinspeling van Guarini echter wèl, en schrijft:

> *O! stuyrsse Amaril*, *die oock* (*eylaes*) *mijn sinnen*
> *Met 't bitter van uw naem leert bitterlick beminnen*.
>
> (spatiëring van mij, *P.V.*).

Het lijkt niet onwaarschijnlijk dat Bloemaert Huygens' vertaling van een tweetal PF-fragmenten, die in zijn *Otia* van 1625 verschenen was, heeft gekend. Het eerste fragment uit *Yet Overgesetts*, is *Del Pastor Fido*, *Atto primo*, *Scena seconda. Eerste Bedrijv*, *Tweede uytkomst*. en begint aldus:

> *Wrang' Amarill*, *die selver met het bitter*
> *Van uwen naem leert bitterlick beminnen*,
>
> (*Otia*, blz. 169)
> (spatiëring van mij, *P.V.*).

opvallend gelijkluidend met Bloemaert's tekst.
Werkelijk *gebruikt* schijnt Bloemaert Huygens' tekst overigens toch niet te hebben. Het zou dan bevreemdend zijn dat hij er zijn voordeel niet mee had gedaan, bijv. bij de vertaling van I, 2, 26. Guarini schrijft daar (ed. Fassò, blz. 52) over *amor* [*che*] *fu sempre un fier tormento*, *ma più*, *quanto è più chiuso* - de karakteristiek die hij ervan geeft in regels 21-22) -:

merkwaardigheden in taal en spelling, die ik hierboven (blz. 269-271) in de tekst van I.V.D.M.D.H. heb aangewezen, niet terug - evenmin als de daar gesignaleerde curiositeiten.

Ter afsluiting van dit gedeelte, nog één opmerking. Tot de verbeteringen, die Bloemaert in zijn bewerking van de tekst van I.V.D.M.D.H. aanbrengt, behoort óók de vertaling van de 'astronomische' passage uit PF II, 1, 312-313, die bij zijn voorganger(s) tot onzin geworden was[88]. De Utrechter geeft ze wel bekort, maar juist weer:

> [...] van die tijt, dat d'Mey was aengevangen,
> Tot in de Winter-maent [...][89]

Samenvattend kan men zeggen dat Bloemaert met wisselend succes het proza van zijn voorganger(s) verbeterd heeft, toen hij diens (hun) tekst, mede met behulp van de berijmde gedeelten, in alexandrijnen ging omzetten - en daarbij ter controle een Italiaanse PF-editie gebruikte. Op deze wijze vertaalde hij inderdaad min of meer 'op nieuws uyt het Italiaensch'.

3. Proeve van Bloemaert's tekst

Ter afsluiting van de bestudering van Bloemaert's werkwijze wil ik nog een fragment afdrukken uit de weergave van een Rei. Ik heb daartoe het begin van de Gouden-Eeuw-rei[90] gekozen, waarvan men

e più fero è prigion, *che non è sciolto*.

Huygens vertaalt correct:

En is gevangen feller dan ontbonden.

Otia, blz. 170.

Bloemaert laat afdrukken

Ja feller is de dwang, *dan uyt de banden vry*

DGH, blz. 10.

Tenzij er een drukfout in het spel is (*is* voor *in*) moet men zeggen dat hier sprake is van een letterlijke en mogelijke, maar in de contekst onjuiste vertaling, waarbij *prigion* niet herkend is als (verkorte) werkwoordsvorm (*prigionato*). Over Huygens' vertaling kom ik hierbeneden, in hoofdstuk XII te spreken.

88 Ed. Fassò, blz. 88.
89 *Bloem.*, blz. 51; vgl. boven, blz. 268: de vertaling van I.V.D.M.D.H.
90 PF *Coro* IV, ed. Fassò, blz. 205-208. Zie ook boven, blz. 68.

de Italiaanse tekst hierboven op blz. 275-276, noot 75) geciteerd vindt. Bij onze Utrechtse vertaler luidt dit begin:

O! Guld' Euwe [sic], schoone tijdt
Als de Menschen onbenijdt
Op die jonge kinder-wijse
Mellik hadden tot haer spijse
In de weyden, in het gras,
En het Bosch de wiege was:
Als het Vee haer lieve jongen
Door geen vrese noch bedwongen,
Maer vresamigh en gerust
Konde voeden tot haer lust;
En noch niemant leet verwachte
Van het Stael, noch oock en dachte
Om beschadight oyt te sijn
Van vergift of boos fenijn.
Geen verkeert of bruyn gedacht
Hadt noch immermeer getracht
Met een nevel t'overtrecken
Of met duysterheyt te decken
't Helder Sonnen-aengesicht
Van het eeuwigh Sonnen-licht:
Maer nu siet men dat de Reden,
Die de woonsteê gaet bekleden
In de wolcken van ons' breyn,
Sluyt den Hemel toe alleyn[91].

Ook deze rei blijkt ‘vertaald’ te zijn naar de proza-tekst van I.V.D.M.D.H.[92]. Dat Bloemaert zich de berijmde tekst van I.V.D.M.D.H.[93] eveneens ten nutte heeft gemaakt, is merkbaar aan de verbetering van de proza-vertaling bij vs. 11 uit Guarini's tekst. In de PF leest men:

Or la ragion, che verna
tra le nubi del senso, ha chiuso il cielo[94],

I.V.D.M.D.H.'s proza geeft voor *tra* ‘onder’. De berijmer uit 1638 schrijft, naar mijn mening juister, ‘in’. *Tra* kan men immers letterlijk vertalen met ‘tussen’, ‘te midden van’; daar komt, als het over wolken gaat, ‘in’ dichter bij dan ‘onder’, dat ook ‘beneden’ kan betekenen[95]. Bloemaert geeft in zijn regel 23 dit *tra* eveneens weer met ‘In’.

Voor het overige vindt men alle afwijkingen van Guarini's tekst, die in het proza van I.V.D.M.D.H. voorkomen. ook in het bovenstaande fragment van Bloemaert terug. Bovendien heeft deze, klaarblijkelijk omwille van het gekozen rijmschema, voortdurend uitgebreid. De lengte van zijn rei is dan ook bijna het dubbele van die bij Guarini.

91 *Bloem.*, blz. 159-160.
92 Zie boven, blz. 276-277.
93 Zie boven, blz. 277-278.
94 Ed. Fassò, blz. 206.
95 Zie boven, blz. 277 en noot 78 aldaar.

Door dit alles komt zijn rei ver af te staan van het compact geformuleerde koor uit de Italiaanse PF. Er bestaat tevens, naar mijn mening, een zekere discrepantie tussen de versbeweging van zijn trocheïsche viervoeters en de ernstige inhoud: de gehele passage klinkt ons - althans mij - wat te luchtig in de oren.

Ook Bloemaert heeft geen pogingen in het werk gesteld de technische virtuositeit van Guarini te benaderen, laat staan te evenaren of te overtreffen. Zijn rijmschema is zo simpel mogelijk gehouden, en van enige regelmaat in strofebouw blijkt geen sprake: nu eens vormen 10 regels een strofe, dan weer 14, en eenmaal 6.

VI. Samenvatting en conclusie

Na dit alles kunnen wij overgaan tot een samenvatting van onze bevindingen.

De vertaling, die Bloemaert in 1650 uitgeeft, blijkt niet méér te zijn dan een berijming van de tekst van *Den Ghetrouwen Herder* door I.V.D.M.D.H. Hij heeft, voor zover dat in zijn vermogen lag, de tekst van de anonymus(-i) willen verbeteren, en is daarin op verschillende plaatsen ook wel geslaagd, al heeft zijn werkwijze niet tot een aanmerkelijk betere Nederlandse tekst van Guarini's spel geleid. Dit geringe resultaat moet aan verschillende factoren worden toegeschreven.

Allereerst kan worden opgemerkt dat de tekst van Bloemaert's voorbeeld weinig ernstige fouten vertoonde. Bovendien maakte hij zèlf ook nu en dan een fout, overigens eveneens zelden een ernstige. Belangrijker is dat het dichterlijk vermogen van de Utrechtse schilder-auteur geenszins indrukwekkend blijkt te zijn. Hij kon ongetwijfeld een leesbare alexandrijn schrijven, maar zijn pen blijkt toch niet tot méér in staat dan tot een berijmde weergave van de prozatekst: lezing van de enkele citaten die ik hierboven heb weergegeven, lijkt mij op dit punt voldoende overtuigend. Van de berijmde passages uit I.V.D.M.D.H. heeft Bloemaert voor de *zin* van zijn tekst profijt getrokken, maar tot een poëtischer prestatie dan zijn rijmende voorganger(s) komt hij niet. Dit oordeel geldt zowel voor lyrische tekstpassages en voor de Rey van Nimphen, die op blz. 303 hierboven staat afgedrukt, als voor de Reien, tussen de Bedrijven, getuige de op blz. 307 geciteerde inzet van Rey IV.

Bloemaert's *Den Getrouwen Herder* brengt derhalve, in vergelijking met zijn voorgangers Vander Eembd en I.V.D.M.D.H., slechts in één enkel opzicht iets nieuws: de Nederlandse PF is hier ook een drama in verzen. Van werkelijke winst ten opzichte van de integrale en tekstgetrouwe vertaling van I.V.D.M.D.H. is nauwelijks sprake.

Het behoeft wel geen betoog dat de verdiensten van Bloemaert in feite minimaal zijn: hij moge theoretisch dan al in staat geweest zijn zelfstandig uit het Italiaans te vertalen, in de praktijk heeft hij zich

- zonder dit openlijk te erkennen, of er op enigerlei wijze op te zinspelen - beperkt tot een weergave op rijm van de tekst van I.V.D.M.D.H. Aangezien deze in 1646 herdrukt is, mag met aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid verondersteld worden dat Bloemaert na die herdruk aan het werk is getogen. Zijn vertaling kwam dus hoogstwaarschijnlijk tot stand tussen 1646 en het jaar van verschijnen, 1650.

Er zijn geen aanwijzingen dat Bloemaert de tekst van De Potter's vertaling van de PF, die eveneens in 1650 het licht zag, heeft gekend. Of de een van de ander wist dat hij aan een weergave van Guarini's spel werkte en voornemens was deze te publiceren - zodat er van rivaliteit sprake kan zijn geweest - valt niet uit te maken; daarvoor weten wij te weinig van beider levensbijzonderheden af. Het doet er ook weinig toe. Veel interessanter is de vraag of, anders dan de vertaling van Bloemaert, die van De Potter wèl een wezenlijke vooruitgang in de ‘verduytsching’ van de PF betekent. Het antwoord daarop moet het volgende hoofdstuk ons brengen.

Hoofdstuk VI
David de Potter Lodovvycks soon, 'Den getrouwen herder' 1650

I. Inleiding - titelpagina

In 1650 verschijnt, behalve de vertaling van Bloemaert die in het vorige hoofdstuk besproken is, nog een tweede Nederlandse PF[1]. Deze is van de hand van David de Potter Lz. Gezien het aantal herdrukken, - in 1678, 1695 en 1696 - is ze de meest succesrijke vertaling van Guarini's spel in het Nederlands geweest. De volledige titel van deze nieuwe vertaling luidt:

> Den/ GETROUWEN HERDER./Bly-Eynd' Herders Treurspel,/ Van den seer doorluchtighen Heer Ridder/BATTISTA GUARINI./ Vertaelt uyt Italiaensche in Neder-/duytsche Vaersen, /door/ DAVID de POTTER, LODOVVYCKS SOON./ *vignet*/t'AMSTELDAM,/ By NICOLAES van RAVESTEYN,/ op S. Anthonis Marckt, 1650.

Tot aan 'Vertaelt uyt Italiaensche ... enz.' blijkt de titelbladzijde een nauwkeurige weergave van die uit een goede Italiaanse editie van de PF. De aanduiding van het pastorale karakter van het spel is terecht ondergeschikt aan die van het subgenre dramatiek waarvan Guarini's spel een specimen is. De voornaam van Guarini is precies zo weergegeven als in de *editio princeps* van zijn spel[2]. Dit alles geeft vertrouwen in de mededeling die daarna volgt en waarin wordt gezegd dat De Potter rechtstreeks uit het Italiaans heeft vertaald.

II. De vertaler

Eerst ruim drie eeuwen na de publikatie van zijn vertaling, zijn er enkele bijzonderheden over de persoon van De Potter aan het licht

1 Exemplaren van de *editio princeps* van deze vertaling bevinden zich o.a. in de KB 's-Gravenhage (sign. 448. K. 95), de UB Amsterdam (sign. 344.E.14), in de Gemeentebibliotheek van Rotterdam (sign. 1392.D.30) en in de bibliotheek van Prof. Dr. W.A.P. Smit te Utrecht. Bijzonderheden over drie van deze exemplaren komen hierbeneden, blz. 312-313 ter sprake.

2 Zie boven, blz. 7.

gekomen. Een door Mevrouw C.L. Thijssen-Schoute ingesteld onderzoek in de gemeente-archieven van Amsterdam en Leiden[3] heeft het volgende opgeleverd: David de Potter, een 'wijncoper van Cales' heeft 30 augustus 1624 het poorterschap van Leiden verworven. 3 september daaropvolgend is hij in de sleutelstad getrouwd. Uit zijn huwelijk met 'Cathelyne van Ruerlo, jongedochter van Amsterdam' werden één zoon en vier dochters geboren. Deze zoon Lodewijk - naar alle waarschijnlijkheid volgens oud gebruik naar de grootvader vernoemd - gaat op 3 mei 1651 in ondertrouw met 'Maria Boddens van Amsterdam' en wordt daarbij 'geassisteert door zijn vaeder Davit de Potter' die blijkens het kerkelijk attestatieboek van Leiden op 31 augustus 1641 naar Amsterdam was verhuisd. Niets verzet zich tegen de veronderstelling dat het deze David de Potter (waarschijnlijk:) Lodowyckszoon is geweest die in 1650 de hierboven genoemde vertaling heeft gepubliceerd. Waar en wanneer hij gestorven is, weten we niet. Gezien zijn huwelijk in 1624 is het praktisch uitgesloten dat hij de laatste herdrukken van zijn werk - die van 1695 en 1696 - heeft zien verschijnen. Wel is het mogelijk dat hij de herdruk van 1678 nog heeft meegemaakt. Niet alleen van zijn leven na 3 mei 1651 weten wij niets, ook zijn lotgevallen vóór 1624 zijn ons niet bekend. In het gemeente-archief van Calais blijken geen sporen van De Potter's verblijf in die stad te vinden te zijn[4].

Uit de vertaling die hij heeft geleverd mag men, zoals we zullen kunnen constateren, opmaken dat hij het Italiaans goed beheerste.

Dat is alles wat ons omtrent de auteur van de laatste integrale Noordnederlandse PF bekend is. De mededelingen, die men in sommige biografische woordenboeken (Van der Aa, Frederiks-Vanden Branden) en moderne naslagwerken aantreft over ander werk van hem dan *Den Getrouwen Herder*, blijken onjuist.[5]

III. Voorwerk

1. Opdraght

Direct na de titelbladzijde volgt een 'Opdraght'. Gezien het feit dat De Potter in 1650 nog in leven was, moet het, dunkt mij, opmerkelijk

3 Thijssen-Schoute, C.L., *Een Spinozistisch commentaar van Aart Wolsgrein op Guarini's Il Pastor Fido*, in haar: *Uit de Republiek der Letteren; elf studiën op het gebied der ideeëngeschiedenis van de gouden eeuw*. Uitgegeven voor de Dr. C. Louise Thijssen-Schoute Stichting, Den Haag, 1967, blz. 195-205; in het bijzonder de *Appendix* op blz. 204-205.

4 Naar een mededeling van de 'Archives de la Mairie de Calais', in een brief aan mij d.d. 19 juli 1968.

5 Hierop heeft Mevr. Thijssen-Schoute in haar artikel over Wolsgrein's commentaar (zie noot 3 hierboven) gewezen. Tot bewijsvoering in details ga ik hier niet over, van te weinig belang als deze in het kader van mijn studie is.

heten dat deze niet van de hand van de vertaler zélf is. Ze werd namelijk geschreven door de drukker/uitgever van het boek, Nicolaes van Ravesteyn en gericht tot ‘den Heer Mr. Lucas van Neck, rechtsgeleerde in beyde Rechten’, wiens ‘gunstige en dienstwillige Neef' hij zich noemt. Van Ravesteyn stuurt Van Neck dit boek, zo schrijft hij, om hun vriendschap te bestendigen. Deze Trouwe Herder is ‘meer getrouw aen het soete voorwerp van sijn gemoedt’ (i.e. Amarilli) dan aan zijn kudde. Die dient slechts als camouflage: ‘het gevlockte Vee, 't geen hem niet Staets halve, maer om sijnen Staet te bedecken, bygevoeght is’[6]. En Mirtillo is tenslotte even gelukkig geworden als Van Neck. Moge de trouwe Herder (hetzij Guarini's spel, hetzij de hoofdpersoon eruit) ‘wien het tot noch toe niets onmoghelijcker gheweest is als yemandt te mishagen’, zo besluit Van Ravesteyn, ‘om dese en sijn menighvuldige andere uytmuntentheden’ ook Van Neck aangenaam zijn.

Niet de persoonlijke reden van de opdracht interesseert ons, maar wel de mededeling omtrent de herderstatus van Mirtillo. Hier wordt namelijk uitdrukkelijk gesteld dat de hoofdpersoon van Guarini's pastorale spel slechts een schijnherder is. De tweede interessante mededeling is die waarin over de populariteit van de PF wordt gesproken. In het midden van de 17e eeuw blijkt deze nog steeds groot.

2. De ‘rest van het voorwerk’[7]

Ik heb van de *editio princeps* van De Potter's vertaling een drietal exemplaren onder ogen gehad: een uit het bezit van de KB, een uit de Amsterdamse UB en een derde uit de bibliotheek van Prof. Dr. W.A.P. Smit[8]. Alleen de beide eerstgenoemde boeken bezitten, voorzover dat valt na te gaan, het volledige ‘voorwerk’. Deze exemplaren zijn dan ook volkomen identiek. Bij de behandeling van het ‘voorwerk’ baseer ik mij daarom op een van deze twee. Ik citeer in het vervolg steeds uit het exemplaar uit de Haagse KB.

Na de ‘Opdraght’ volgen ‘Inhout’, de lijst van ‘Personagien’, de ‘Voorreden’, ‘Aenwysingen op de Voorreden’ en een portret van Guarini. Over elk van deze vijf elementen blijkt maar weinig opgemerkt te hoeven worden.

‘Inhout’: Deze volgt Guarini's *Argomento* op de voet en behoeft dus geen commentaar.

‘Personagien’: De verschillen met *Le persone che parlano* uit de PF

6 Dit citaat en de volgende twee vindt men op blz. *⁎* 3 p^{o} van het Voorwerk.

7 Ik gebruik hier kortheidshalve deze term. Strikt genomen zijn alle teksten die in De Potter's boek tussen de Opdracht en de tekst van het spel staan afgedrukt, geen onderdelen van het voorwerk, maar behoren ze tot de vertaling van de niet te spelen onderdelen van Guarini's boek.

8 Vgl. noot 1 hierboven.

blijken gering: Alpheo krijgt de toevoeging: ‘deze maeckt de Voorreden in 't Italiaens’. Achter Satiro volgt nog: ‘een oude Satyr’.

‘Voorreden’: Men treft hier een berijmde vertaling aan van de *Prologo* uit de PF.

‘Aenwysingen op de Voorreden’: Deze blijken een volledige weergave van Guarini's uitvoerige *Annotazioni del Prologo*, zoals men die kent sinds de luxe-editie van de PF, onder het toeziend oog van Guarini bij Ciotti in Venetië uitgegeven[9]. De vertaling betreft evenwel slechts Guarini's tekst: de Latijnse citaten blijken zonder enige toelichting of vertaling overgenomen. Het is de eerste maal dat de annotaties in Nederland mede worden afgedrukt. (Het exemplaar van Prof. Smit bevat slechts de eerste van de in totaal 9 bladzijden ‘Aenwysingen’).

Portret van Guarini: Dit portret, bekend uit de zojuist vermelde luxeeditie van de PF[10], draagt het randschrift ‘Gio Baptista Gvarini de Ionge in het LXIII iaer syns ouderdoms’, de vertaling van het latijnse randschrift uit de Italiaanse editie: *BAPTISTA GVARINVS IVN ANN AET SVAE LXIII*. Het valt op dat in De Potter's boek hier *Gio* is toegevoegd, terwijl op de titelpagina ervan slechts het twéédе deel van de voornaam figureert[11]. Het vierregelig lofdichtje

> GVARINVS aengezicht
> Ontdeckt wel t godlyck licht
> Van dezen eed'len geest:
> Maer zyne HERDER meest

vervangt het latijnse distichon onder het originele portret in de Italiaanse uitgave:

> Musarum Hic. Non Martis EQVES GVARINVS Apollo
> Si canit, ipsaqs, si scribit, hetrusca charis[12]

dat ondertekend werd door Fab. Paul. [?]. (Prof. Smit's *Den Getrouwen Herder* mist ook deze portretpagina).

Na dit voorwerk, waarin lofdichten ontbreken, volgt de tekst van het

9 Zie voor deze editie boven, blz. 35-38.

10 Een reproductie van dit portret kan men vinden in: *Opere* di Battista Guarini a cura di Luigi Fassò (Torino, 1950), tussen blz. 48 en 49. Naar dit boek, waarvan de herdruk van de PF naar de editie van 1602 het hoofdbestanddeel uitmaakt, verwijs ik ook in dit hoofdstuk verder met: PF ed. Fassò.

11 De toevoeging van *Gio*(*vanni*) aan Guarini's voornaam Battista (die men op de titelpagina's van zijn werken in het Italiaans altijd alléén aantreft), vindt men ook elders, bijv. in de PF-vertaling van I.V.D.M.D.H. Vgl. de opmerking die ik erover heb gemaakt op blz. 257 en 285 hierboven.

12 In vertaling - waarbij in r. 2 ipsaqs zowel *interpretationis* als *metri causa* als ipsaque is opgelost -: ‘Deze Ridder Guarinus is, als hij zingt, een Apollo van de Muzen en niet van Mars, [en] als hij schrijft, is hij de Gratie-zelf van Toscane’.

spel. Voor wij die tekst nader gaan beschouwen, dien ik echter eerst nog de aandacht te vestigen op twee punten waardoor De Potter's vertaling zich onderscheidt van alle andere Nederlandse PF's, namelijk de ‘Nae-reden’, alsmede het voorkomen van marginale verklaringen en ‘regie-aanwijzingen’.

IV. De ‘Nae-reden over Den getrouwen herder’

Deze staat afgedrukt op de bladzijden 250-253 en bevat een interpretatie van het spel. Die wordt langs de volgende lijn van redenering aangeboden:

> De liefde, zo leert Plato, heeft de armoede tot moeder, en kan zelf gebrek worden genoemd. Immers, ‘de Minnaer nooyt en soude minnen, 't en ware hy van noode hadde het ghene hy bemindt’. De Getrouwe Herder [= Mirtillo] is niets anders dan een ‘rampsaligh Minnaer’, en ‘De Minnaer is de Mensch’. ‘Amarillis is de ghelucksaligheyt, ghelijck die door Virgilium in sijn Poëtische Pastoralen, voor de stadt Roomen, af-ghebeeldt was’. Deze gelukzaligheid is de deugd, welke men slechts verwerven kan door haar lief te hebben, en zich de moeite te getroosten haar te verkrijgen. Die moeite bestaat in het bestrijden en overwinnen van de passies om deze onder de heerschappij van het verstand te brengen. Het zijn die ‘beweginghen des gemoeds’ (in de marge verklaard met *Effecten*) die ‘uyt-brenghen dese twee soo seer vermaerde Hooftstucken, hier boven aen-geroert. 't Eene is 't vermaeck, 't ander de droefheydt; in de welcke gheheel en al bestaet de maniere van dit werck’.
> Vervolgens wordt vastgesteld: dat Mirtillo inderdaad de droefheid overwint en het vermaak weerstaat (getuige zijn houding tegenover Corisca); dat het licht van de rede in hem wordt vertegenwoordigd door de trouw (aan Amarilli); dat hij bovendien sterk, gematigd, mild, grootmoedig, zedig [= bescheiden], zachtmoedig, nederig en rechtvaardig is, kortom: ‘Siet hier den volmaeckten mensch af-ghebeelt in Mirtillo.’
> In Dorinda wordt de ‘natuurlijke’, in Amarilli de ‘eerlijke’ [= eerbare], in Corisca de ‘onbeschaamde’ liefde uitgebeeld.
> Parallel met de drie meisjes zijn er drie minnaars: Silvio die van nature haat, maar evenzo natuurlijkerwijs bemint zodra het medelijden zijn stroefheid heeft verteerd; Mirtillo, de deugdzame, waardige minnaar; en de Satyr die zich kenmerkt door ‘de liefde van een Beest’.
> Aldus beschouwd wordt *Den Getrouwen Herder:* ‘Een wonderlijcke leeringhe, die ons onderwijst te volherden in 't goedt voornemen, en al hoe wel wy schijnen noch verre te zijn van te verkrygen het ghene daer onse herten na verlangen, dat wy echter niet moeten blyven stil staen, noch kleynhertigh worden, maer hoe langher hoe getrouwelijcker en standvastelijcker ons quyten in 't wel-doen.’.

De gesignaleerde marginale verklaring - die men wel moet lezen als ‘Affecten’[13] - en ook de verwijzing naar de ‘Hooftstucken, hier boven

13 In de mij bekende herdrukken staat op deze plaats eveneens ‘Effecten’, of is dit ‘verklarend’ woord weggelaten. In de editie van Wolsgrein uit 1695 waarop ik hierbeneden, blz. 331-334 uitvoeriger inga, blijkt de gehele zin waarin ‘beweginghen des gemoeds’ voorkomt,

aen-geroert' laten vermoeden dat deze 'Nae-reden' niet uit De Potter's brein, maar van elders stamt, en fragment is van een groter geheel. Het 'hier boven' wijst duidelijk naar een plaats buiten het stuk zelf; en welke auteur zal *in margine* een woord van zichzelf verklaren? De lezer vraagt zich bij deze 'Nae-reden' dan ook allereerst af, van wie en vanwaar dit stuk afkomstig is. Mevrouw C.L. Thijssen-Schoute heeft het als eerste herkend[14]: de 'Nae-reden' blijkt de vertaling van het laatste stuk van Guarini's *Annotazioni del coro ultimo*, vanaf *Il Pastor fido non è altro in sostanza che un amante infelice*, *col mezzo della fedeltà felicissimo divenuto* tot aan het slot.

Guarini's tekst bevat (vanzelfsprekend) geen marginale toelichtingen, die van de 'Nae-reden' wèl: een tweetal. Behalve 'beweginghen des gemoeds' wordt ook 'Pastoralen' in de marge verduidelijkt en wel met: 'Herders gesanghen'. Deze marginalia zijn hoogstwaarschijnlijk van de hand van De Potter; hij heeft Guarini's tekst zo tekstgetrouw mogelijk weergegeven en daarna de toelichtingen toegevoegd, ervoor zorgdragend dat deze duidelijk als niet van Guarini afkomstig te herkennen zijn.

Meer nog dan naar de 'auteur' van deze 'Nae-reden' is men benieuwd naar de reden voor de toevoeging van dit enige fragment uit Guarini's uitgebreide commentaar bij zijn spel. De 'Nae-reden' heeft zich in de herdrukken van *Den Getrouwen Herder* gehandhaafd: dat wil zeggen dat in de tweede helft van de zeventiende eeuw in Noord-Nederland de meest recente en meest succesrijke vertaling van de PF vergezeld blìft van deze moralistisch-allegorische interpretatie - een interpretatie van Guarini-zelf, maar die niet als zodanig wordt gepresenteerd en dus onwillekeurig zal zijn opgevat als een 'eigentijdse' verklaring door De Potter. Het lijkt mij dat het antwoord op het waarom van deze toevoeging gezocht moet worden in de ontvangst die de PF hier en daar ten deel is gevallen. Het is namelijk bekend dat vanaf de vroege zeventiende eeuw zowel in Italië als elders morele bezwaren tegen Guarini's spel zijn ingebracht. In de lange reeks van deze aanvallen - die door systematisch speurwerk nog uit te breiden zou zijn - was de eerste die van Luigi d'Eredia in 1603, hierboven in Deel I even ter sprake gebracht[15] - de laatste vóór 1650 (althans voor zover ik kan nagaan) die van J. Nicius Erythreus[16]. Het is mogelijk en misschien zelfs waarschijnlijk, dat De Potter en Van Ravesteyn van mening zijn geweest dat de traditionele manier van interpreteren - de gehele middeleeuwen door op Vergilius en andere auteurs toegepast -, waarnaar Guarini zelf met zijn opmerking over Vergilius' *Bucolica* (= Poëtische Pastoralen) verwijst, en die door hem op zijn eigen spel

geëlimineerd, In de Italiaanse tekst van de *Annotazione* leest men aldaar *gli affetti* (*Il Pastor Fido*...XX. impressione..Ciotti..Venezia, 1602, blz. 487).

14 In haar in noot 3 hierboven vermelde artikel, blz. 199.

15 Zie boven, blz. 90.

16 Ibidem.

werd toegepast, bij voorbaat eventuele bezwaren tegen *Den Getrouwen Herder* zou (kunnen) ontzenuwen. In ieder geval lijkt het mij onjuist de 'Nae-reden' te zien als een symptoom van De Potter's interesse voor de theorie van de pastorale, zoals Van Hamel suggereert[17]. In plaats van spreekbuis te zijn van de laat-zeventiende-eeuwse belangstelling voor de pastorale dramatiek, geeft De Potter hier de echo van een vroeg-zeventiende-eeuwse interpretatie - uit een oude traditie! - van een pastorale tragicomedie. Wèl blijft Van Hamel's andere opmerking juist[18]: uit [Guarini's *Annotazioni* =] de 'Nae-reden' kan men concluderen dat, geheel anders dan in de tragedie, in de pastorale de hoofdpersoon een ideaal mens mag zijn. Maar die conclusie kan men ook uit de lectuur van het spel trekken!

V. De marginale verklaringen en de 'regie-aanwijzingen'

Onderscheidt De Potter's *Den Getrouwen Herder* zich van de voorgaande PF-vertalingen in het Nederlands door de presentatie van de 'Aenwysingen op de Voorreden' en door die van de 'Nae-reden', er valt nog een derde kenmerk te signaleren waardoor De Potter's boek verschilt van alle andere PF's. Men treft namelijk op de tekstbladzijden van het spel hier en daar *in margine* verklarende noten aan, en op verschillende plaatsen wat men zou kunnen noemen: regie-aanwijzingen. Dit verschijnsel ken ik uit geen der Italiaanse edities van de PF die ik onder ogen heb gehad. Enkele voorbeelden: Bij de verzen die door Dameta in I, 4 worden gesproken (*Getr. Herd.*, blz. 31) staat: 'Hy gaet henen ende spreeckt voort by sich selven'. In V, 3 krijgen de verzen van Montano (GH, 203) de volgende kanttekening mee: 'De Priester giet de wijn in 't vuur op 't Altaer'. Elders gaat het om een woordverklaring. In IV, 3 (GH, 146) wordt 'svvam' verduidelijkt met 'Vonck of Solpher'. 'De haer' [= háár (Venus') dienaar] in IV, 8 (GH, 171) wordt, in navolging van Guarini's *Annotazione* bij die plaats, verduidelijkt met 'Adonis'. Eénmaal wordt naar een tweetal auteurs verwezen, ter staving van de toelichting. Merkwaardigerwijs gebeurt dit n i e t in het voetspoor van Guarini. Als deze zijn *occhi lincèi* (= lynx-ogen) in V, 6, 31 verklaart, schrijft hij (in zijn *Annotazione*[19]) *il lupo ceruiero*, *chiamato lince da i latini*, *secondo che dicono gli scrittori*, *ha più di tutti gli altri la uista acuta*, hetgeen wil zeggen: 'De los, in het Latijn lynx genoemd, heeft, naar de schrijvers zeggen, een gezichtsscherpte groter dan (die van) alle andere (dieren)'. De Potter zegt *in margine:* 'Lijnx,

17 Hamel, A.G. van, *Zeventiende-eeuwsche opvattingen en theorieën over litteratuur in Nederland*. 's-Gravenhage, 1918, blz. 49 noot 1.

18 Ibidem.

19 *Il Pastor Fido*, Tragicommedia Pastorale. Del Molto Illvstre Sig. Caualiere Battista Guarini [...], Venezia 1602 [= de editie-Ciotti], blz. 440-441.

het scherpsichtighste Dier van alle viervoetige Dieren: Teste Plinio, Lib. 28. cap. 8. & Horat. 2. Carm.' (GH, 226). Hij preciseert dus en noemt de schrijvers met name.

VI. De tekst van de vertaling van De Potter

1. De tekst in het algemeen

Bij lezing van *Den Getrouwen Herder* blijkt dat De Potter de PF integraal heeft vertaald.

Als versvorm heeft hij voor de gesproken dialoog de alexandrijn gekozen. De Koren buiten de bedrijven werden in viervoetige verzen vertaald: de *Rey*-en I, II en III in trocheeën. *Rey* IV (de zogenaamde Gouden-Eeuw-rei) in jamben. Binnen de bedrijven komen bij Guarini, naar men weet[20], óók enkele *Rey*-passages voor (vrijwel alle als te zingen teksten bedoeld). Deze in de PF bij uitstek lyrische passages blijken door De Potter op verschillende manier te worden weergegeven.

In het vijfde bedrijf worden enkele lyrische passages - zowel van de *Rey van Priesters* als van de *Rey van Herders*[21] - overgebracht in *jambische* viervoeters, met gekruist rijm. Ook de orakelspreuk (die men in de 'Inhout' terugvindt) heeft deze versvorm, zij het dat het rijmschema enigszins afwijkt: aabccb[22].

Daarentegen worden in het derde en vierde bedrijf de lyrische passages - resp. de *Rey van Nymphen* bij het blindemannetjesspel en het loflied van de *Rey van Herders* op Silvio na diens overwinning op het everzwijn[23] in *trocheïsche* viervoeters gegeven[24] - op één uitzondering na, die in de volgende alinea ter sprake komt.

Dit verschil in metrum maakt het waarschijnlijk dat De Potter de jambe als een statiger maat beschouwde dan de trochee. Waar plechtige personages in een *Rey* optreden, of waar een *Rey* in plechtige omstandigheden spreekt, worden jamben gebruikt. In een luchtiger, schertsender sfeer als die van het blindemannetjesspel (in III), of tijdens de

20 Zie boven, blz. 55-56, 63-64, 66, 71-72, 74-75.

21 PF V, 3, 4-14, ed. Fassò, blz. 221-222, GH blz. 200; PF V, 9, 46-50, ed. Fassò, blz. 257-258, GH blz. 246; PF V, 9, 115-119 ed. Fassò, blz. 259, GH blz. 248, (variërende herhaling van het vorige).

22 PF I, 2, 237-240, ed. Fassò, blz. 58, GH blz. 18; herhaald in PF V, 6, 137-138 (gedeeltelijk), ed. Fassò, blz. 244, GH blz. 230, en in PF V, 6, 141-144, ed. Fassò, blz. 244, GH blz. 230.

23 Het lied van de Nymphen heeft gepaard rijm, dat van de Herders een regelmatige afwisseling van omarmend en gekruist rijm.

24 PF III, 2, 52-61, ed. Fassò, blz. 120, GH blz. 91-92; PF III, 2, 71-80, ed. Fassò, blz. 120-121, GH blz. 92; PF III, 2, 104-124, ed. Fassò, blz. 121-122, GH blz. 94; PF IV, 6, 4-15, ed. Fassò, blz. 186-187, GH blz. 163; PF IV, 6, 19-30, ed. Fassò, blz. 187, GH blz. 164; PF IV, 6, 34-45, ed. Fassò, blz. 187-188, GH blz. 164-165; PF IV, 6, 49-60, ed. Fassò, blz. 188, GH blz. 165; PF IV, 6, 64-75, ed. Fassò, blz. 188-189, GH blz. 166.

jubel rond Silvio (in IV) spreken de *Rey*en in trocheeën. Toeval lijkt ter verklaring van deze keuze weinig bevredigend. Aan het begin van het blindemannetjesspel is het zelfs zó dat de *Rey van Nymphen* inzet met een passus (PF III, 2, 26-41)[25] waarin de versregels bestaan uit een trochee gevolgd door drie jamben terwijl het rijm gekruist is; in het vervolg van de scène bestaan de verzen van deze *Rey* nog slechts uit trocheeën met altijd gepaard rijm. Men kan zeggen: een quasi-ernstige inzet, waarna zich de plagende scherts 'onthult'.

Voor het overige, overgrote deel der verzen heeft De Potter, zoals ik reeds heb opgemerkt, gekozen voor een vertaling in alexandrijnen, ongeacht of de verzen van Guarini zeven dan wel elf lettergrepen lang zijn; met andere woorden: afgezien van Guarini's afwisseling in regellengte, en afgezien van diens bewust, op effect berekend incidenteel gebruik van rijm.

Dat wil zeggen: De Potter ziet er, door zijn - traditionele - keuze voor de alexandrijn, a priori van af de lyrische charme van wisselende regellengte en van afwisseling door niet-rijmende en rijmende passages uit de oorspronkelijke PF weer te geven. De muzikaliteit, de lichtvoetigheid, de 'snelheid' van de vele *settenari* en *endecasillabi sciolti* moeten wijken voor de zwaardere, tragere stap van de breedvoetige alexandrijn. Op dit verschijnsel doelde ruim een halve eeuw ná de verschijning van De Potter's *editio princeps* Cornelis Hoofman in het voorwoord 'De Vertaaler aan den Leezer' van zijn *Aminta*-vertaling[26]. Daar leest men: 'Indien men nu diergelyke werken [bedoeld zijn: herdersspelen, *P.V.*] wil in rym overzetten; 't is zeeker genoeg, dat men zulks niet kan doen, zonder een meerder hoogdravendheid daar in te brengen, 't geen nogtans de Schryven [sic] heeft willen vermyden: dit blykt aan de Getrouwe Herder, van Potter overgezet; 't geen een treffelyk werk is, maar eenigsints veranderd door de verandering van verssen'.

2. Welke italiaanse redactie van de PF heeft De Potter gebruikt?

Het valt niet met zekerheid te zeggen, welke redactie van de PF door De Potter bij zijn vertaalarbeid is gebruikt.

25 PF ed. Fassò, blz. 119, GH blz. 90-91; hierbeneden, blz. 321 treft men deze passus in extenso aan.

26 *Amintas*/Bosch-Tonneel-Spel/van/Torquato Tasso,/Uit het Italiaansch vertaald./*vignet*/tot Amsterdam,/Te bekomen by d'Erfgenaamen van *J. Lescailje*, op den/Middeldam, op de hoek van de Vis-markt. 1711/
Op het blad met Errata na blz. 110 staat bovendien nog vermeld: 'tot KONINGSBERG/Gedrukt by JOHAN DAVID ZÄNCKER,/Boekdrukker in de Löbenicht, Ao. 1711./'.
Ik raadpleegde het exemplaar in de Amsterdamse UB, sign. 687.H.26. Het citaat op blz.)(5r^{o}.

Van de tien ons reeds bekende plaatsen die dienst kunnen doen als herkenningstekens voor de redactie[27], schijnt nr. 9 naar de *editio princeps* te wijzen. PF V, 3, 77 (ed. Fassò, blz. 224) luidt namelijk bij De Potter (blz. 203):

> Stort *rieckend' Oly*, Mirrh' en Wieroock op 't Altaer[28],

Het door mij hier gecursiveerde treft men in de *editio princeps* immers *wèl*, maar in de definitieve uitgave van Ciotti in 1602 *niet* aan. Maar .... De Potter heeft een uitgave met Guarini's *Annotazioni* voor zich gehad - hij vertaalde immers de *Annotazioni* bij de Voorrede, alsmede een gedeelte van de *Annotazione* bij de laatste Koor-passus van de PF[29]. Hij moét dus een PF-uitgave gebruikt hebben die een redactie genoemd mag worden van de Ciotti-editie; een tekst namelijk met de *Annotazioni* èn met een verbetering van V, 3, 77 naar de *editio princeps*. Dat zijn exemplaar niet een *editio princeps* is geweest, blijkt, behalve uit de *Annotazioni*-vertalingen, ook uit de weergave van de tweede herkenningsplaats. PF III, 6, 8 (ed. Fassò, blz. 142) wordt bij De Potter (blz. 117):

> Om dat haer vvreede vvil sich niet en kan versaden,

Dat ‘vvrede’ nu is eerder een vertaling van *fiera* (eventueel van een variant als *cruda* zoals Brisset's dubbeltalige editie van 1610[30] die op blz. 142 v^{o} geeft) dan van *ingorda* (letterlijke betekenis: gulzig) zoals Guarini's *editio princeps* heeft. Dat anderzijds De Potter's *Vorlage* ook niet de luxe-editie van Ciotti is geweest, wordt nog eens bevestigd door herkenningsplaats nr. 10. Voor PF V, 7, 97 (ed. Fassò, blz. 251) leest men in *Den Getrouwen Herder*, blz. 238: (Corisca, 't geen' ghy mede)

> Veel licht gelooft, dat sy meer als op eene stede
> Ghevvondt is:

De genoemde Italiaanse luxe-editie geeft:

> che di più d'uno stral ferita sia

en de *editio princeps:*

> che già ferita sia più d'una piaga

wat dichter bij het Nederlands van De Potter staat dan het eerste. De conclusie waartoe we tot nu toe zijn gekomen, luidt dat De Potter ver-

27 Zie boven, blz. 36-38.
28 De Italiaanse tekst vindt men boven, blz. 295.
29 Zie boven, blz. 313, resp. 315.
30 Zie boven, blz. 116 en noot 4 aldaar.

taalde naar een PF-uitgave die niet identiek is met de *editio princeps* en ook niet met de Ciotti-editie van 1602. Deze gevolgtrekking wordt nog eens bevestigd door de vertaling van herkenningsplaats nr. 5. Zowel de *editio princeps* als de Ciotti-editie hebben in PF IV, 2, 10: *Un affetto d'amor*. De Potter's vertaling:

> .... een vverck, van liefde ....
>
> (De Potter, blz. 139)

lijkt echter te wijzen op een Italiaanse tekst met *effetto d'amor* een redactie die door Guarini werd verworpen, maar door Fassò 'hersteld'. Nu heeft Brisset's tweetalige editie hier juist *effetto*! Men zou dus kunnen veronderstellen dat De Potter deze Italiaanse tekst heeft gebruikt. Maar dat schijnt toch niet het geval te zijn geweest. Immers, op dezelfde blz. 139 van *Den Getrouwen Herder* wordt PF IV, 2, 11 weergegeven met

> En sonderlinge kracht vermeestert mijn ghemoedt,

Deze vertaling lijkt te duiden op een Italiaanse lezing die luidt:

> un affetto d'amare

En nu heeft Brisset te dezer plaatse juist *nièt affetto*, overeenkomstig de Ciotti-editie, maar *effetto*, zoals de *editio princeps*, en zoals Guarini het blijkens zijn *Annotazione* bij deze plaats in de Ciotti-editie (die hier dus een drukfout heeft!) ook wenst.

De conclusie moet wel luiden:

De Potter heeft een PF-editie gebruikt die nòch met de *editio princeps*, nòch met de luxe-editie van Ciotti, nòch met de Italiaanse redactie van Brisset's tweetalige uitgave uit 1610 identiek is. De *Vorlage* van De Potter kan men beschrijven als een redactie van de met Guarini's *Annotazioni* verrijkte Ciottieditie, die op sommige plaatsen overeenkomt met de lezing van de *editio princeps*, maar er niet mee identiek is.

3. De tekst 'en détail'

Ter karakterisering van De Potter's tekst wil ik enkele passages uit *Den Getrouwen Herder* afdrukken, ze op hun juistheid in de weergave van het Italiaanse origineel toetsen, en er de kenmerkende eigenschappen van releveren. Daarna eerst valt er een eindoordeel over deze naar De Potter's eigen zeggen uit het Italiaans overgebrachte PF-vertaling in het Nederlands te vellen. Omdat De Potter's *Den Getrouwen Herder* van alle PF-versies in het Nederlands het meest bekend, geroemd en herdrukt is, citeer ik er méér uit dan uit de vertalingen/bewerkingen die reeds behandeld zijn of in het vervolg van dit deel nog ter sprake zullen komen.

Proeven van De Potter's vertaling

a. *Een passus uit een reizang binnen de bedrijven*.

Allereerst een bij uitstek lyrische *Rey*-passus. Ik heb daarvoor gekozen de hierboven al even ter sprake gebrachte *Rey van Nymphen* uit PF III, 2, 26-41. (Fassò, blz. 119 - GH, blz. 90-91)[31]

[1] ‘Liefde ghy *vverdt voor* blindt *gehouvven:*
‘*Maer* ick geloov' het *nimmermeer;*
‘*Want* die hem *derft* op u vertrouvven,
‘Maeckt ghy verblindt *in* sijn begeer;
[5] ‘Is u 't ghesicht heel kleyn *en duyster*,
‘Kleynder is noch uw' trouw *bekent;*
'k Wed ick, naer u versoeck, niet luyster,
Liever loop ick van *hier* omtrent:
Argus en kon *met hondert ooghen*
[10] Seecker soo klaer niet sien, als ghy;
Blindelingh hebt ghy my bedroghen,
Blindelingh *raeckt'* ick *in de ly;*
Soud ick nu (daer ick ben ontkomen,
Buyten uvv' banden, *weder tot*
[15] *Voorighe vryheyt*) u *niet schromen*,
Weêr te ghelooven, ick vvaer sot.
Vlucht soo je kond, 't sal my niet scheelen,
'k Wed ick my nu vvel van u hou;
Meen je te maecken met u speelen,
[20] Dat ick my weêr op u vertrouvv?
't locken en boerten kan verlocken
Yemandt, *die sich begeeft te bloot*,
Want ghy *met niemandt* ooyt kond jocken,
Die ghy, *met eenen*, niet en doodt.

De cursiveringen van mijn hand attenderen zowel hier als in de volgende GH-citaten op wijzigingen of toevoegingen van De Potter die van enig belang zijn. Met de tekst van Guarini (bij de volgende citaten telkens in een noot weergegeven) bij de hand kan men gemakkelijk nagaan wat De Potter anders heeft dan hij.

De strofe-vorm, die in Guarini's tekst geconstitueerd wordt door een regelmaat in versregellengte (een groep van 4 regels, met resp. 8, 7, 5 en 11 sillaben, die viermaal voorkomt; Guarini rijmt hier gepaard), wordt in de Nederlandse tekst, die zes ‘strofen’ telt, bepaald door het rijmschema *abab* waarbij de *b*-rijmen mannelijk zijn. De syntactische geleding correspondeert met de gekozen strofe-vorm. De toegevoegde rijmwoorden staan duidelijk in dienst van het rijmschema: geen enkele maal blijken de b e i d e a- of de b e i d e b-rijmen toegevoegd te zijn.

Het metrisch schema blijkt een jambische drieslag te zijn, voorafgegaan door één trochee. Bij lezing ontstaat hierdoor een ritme waarin de vaak aan het versregelbegin voorkomende semantisch belangrijke

31 De Italiaanse tekst vindt men boven, blz. 281.

woorden extra nadruk verkrijgen (‘Maer; Kleynder; 'k Wed ick; Liever; Seecker’, etc.) Slechts de vierde ‘strofe’, die ook opvalt door de vele toegevoegde woorden, lijkt in dit opzicht minder geslaagd.

Eigenlijke wijzigingen van Guarini's tekst heeft De Potter zich nauwelijks veroorloofd. Waar zij voorkomen, kan men ze gemakkelijk aanvaarden. In r. 12 mag ‘raeckt' ick in de ly’ als een geslaagde vernederlandsing van Guarini's *m'annodasti* (= hebt gij mij vastgeknoopt) worden beschouwd, als men bedenkt dat De Potter zich aan rijm gebonden achtte. Verder zie ik nog slechts ‘Want’ in r. 3 als vermeldenswaard. Het staat voor *ma* (= maar) bij Guarini en is ongetwijfeld niet geheel juist in dit verband. Dat De Potter ‘want’ schreef, hangt waarschijnlijk samen met r. 2, die met ‘Maer’ begint, en met het aanvangswoord van r. 4: ‘Maeckt’. Men mag vermoeden dat deze kleine afwijking ter wille van de meerdere welluidendheid werd aangebracht. In ieder geval doet zij niets af aan de conclusie met betrekking tot de gehele passus: De Potter is erin geslaagd de tekst van Guarini weer te geven met behoud van de dichtvorm en met iets van diens lyrische charme.

b. *Een tweede passus uit dezelfde reizang*.

Vervolgens wil ik opnieuw een korte lyrische passage aan de orde stellen. Ook deze behoort tot de zang van de *Rey van Nymphen* bij het blindemannetjesspel, waarvan ik zojuist het eerste deel heb besproken. Het betreft hier nu het derde deel: PF III, 2, 71-80[32] vindt men aldus terug in GH:

't Onghebonden hertje *luchtigh!*
Rept sijn *snelle* voetjes vluchtigh,
Slimme linckert! *tracht ghy* noch
My te vanghen door bedrogh?
Meent ghy, *door gheveynsde treecken*,
My te locken tot uvv' streecken?
Meent ghy, *liefde door* uw' lust,
My te maecken ongherust?
Neen: ick derf vvel sonder schromen,
Weêr van nieuvvs *dicht* by u komen:
'k Svvier ghestadigh om u heen;
'k Geev' u slaghen *op de leên;*
'k Loop en draev' vast op en neder,
'k Neem de vlucht, dan keer ick weder;
Noch en krijght ghy my niet vast,
Schoon ghy dapper op my past;
'k Wil u, blinde liefd', *niet achten:*
't Is vergeefs op my te wachten;
VVant ick nu mijn hertje vry
Voel, *van uvve slaverny*[33].

32 Ed. Fassò, blz. 120-121, GH blz. 92.

33
Sciolto cor fa piè fugace.
O lusinghier fallace,
ancor m'alletti
a' tuo' vezzi mentiti, *a tuo' diletti?*
E pur di nuovo i' riedo,
e giro e fuggo e fiedo
e torno; e non mi prendi
e sempre invan m'attendi,

In Guarini's tekst is hier - in tegenstelling tot de zojuist behandelde passage van dezelfde *Rey* - geen sprake van een strofische opbouw: slechts het gepaarde rijm dat Guarini hier aanwendt, maakt deze passus ook formeél tot een geheel. De Potter volgt zijn voorbeeld getrouwelijk: ook hij rijmt gepaard, en laat in de meeste gevallen, een zinseinde samenvallen met het tweede rijmwoord van een rijmpaar.

Uit mijn cursiveringen blijkt dat ook hier van alle rijmparen één der rijmwoorden uit De Potter's eigen pen stamt. Dat wijst erop dat de uitbreidingen voornamelijk ter wille van het rijm zijn aangebracht. Ze hebben tot gevolg dat de lengte van de passage tot het dubbele van het voorbeeld in de PF is toegenomen. Overigens ligt de regellengte van De Potter's verzen zo dicht mogelijk bij die van Guarini. De trocheïsche maat geeft - zoals ik hierboven al heb opgemerkt[34] - het geheel naar mijn mening de beoogde luchtige ritmiek, waardoor de lyrische charme van het Italiaans benaderd wordt. Ook hier mag men concluderen tot een grotendeels geslaagde poging tot adequate transpositie van Guarini's tekst.

c. *Een fragment uit de Gouden-Eeuw-rei na PF IV*.

Als derde specimen van De Potter's vertaalkunde citeer ik een fragment uit de Gouden-Eeuw-rei, de verzen 25-64 van De Potter's *Rey* op blz. 184-185 die overeenkomen met PF *Coro* IV, 14-39[35]:

[25] *Al* dat hoogh-dravend' ydel *snoeven*,
Van tytels, *staend' op losse schroeven*,
Van vleyery, en *vuyl* bedrogh,
't Welck d'onbedachte menschen (doch
Verkeerdelijck en onbedreven)
[30] Den *schoonen* naem van eere geven,
Had *noch geen volle heerschappy;*
Ghebruyckte noch geen tyranny,
In 's menschen hert. En om *in 't minnen*
Oprechte soetigheydt *te vinnen*,
[35] In Bosch *of Wey*, by 't vvolligh Vee,
Was yeder Minnaer even reê,

o cieco Amore,
[80] *perchè libero ho il core*.

34 Zie boven, blz. 317-318.
35 Ed. Fassò, blz. 206-207.

Om *ongevvoone* last te dragen:
Die Zielen *hadden haer behagen*,
In 't goed', en hielden *onbesmet*,
[40] Een reyne Trouw voor hare vvet.
Sy sorghden *in haer groene jaren*,
Voor al haer eere te bevvaren,
Dien d'eerbaarheydt dees' lesse las,
'Te Minnen *daer* 't geoorloft vvas.
[45] 't Was doe, dat m'in de *groene* Weyden. [*lees:*,]
Met *soete* waters *af-gescheyden*,
Het spel, 't vermaeck, en 't danssen nam,
Voor vvettelijcke minne-vlam.
Noch Nymph, *noch* Herder *vvist van veynsen*,
[50] De vvoorden *volghden haer gepeynsen;*
Haer ja vvas ja, *haer neen vvas neen;*
De tongh quam met 't hert *over een*.
Want Hymen *kost* de soete kusjes
Doe vaster hechten met de lusjes;
[55] *Vermits* doe elck alleen genoot,
In reyne liefd' *een reyne schoot;*
En soo daer waren loose Vossen,
In holen, *vvaters*, of in bosschen,
Die haer gestolen Min ter smuyck
[60] *Ooyt brengen vvilden in 't gebruyck*,
Die vonden vvreed' en vvarsse sinnen
In plaets van vriend'lijck vveder-minnen,
Een man vvas man en Minnaer *t'saem*,
Dees' hadden bey maer eenen naem[36].

De Gouden-Eeuw-*Rey* van De Potter onderscheidt zich, naar ik meen, gunstig van de vertalingen van *Coro* IV in de Nederlandse *Trouwe Herder*'s van I.V.D.M.D.H. en van Bloemaert[37]. Zoals Bloemaert kiest ook De Potter als basis voor de verzen van zijn *Rey* een viervoetige regel. Maar hij schrijft jamben die een gedragener karakter hebben dan de trocheeën van de Utrechtse vertaler. Deze jamben bewerken mijns inziens dat de vorm van de rei in De Potter's versie méér strookt met de inhoud dan bij Bloemaert het geval is. Ook blijkt de stijl van De Potter die van zijn voorgangers te overtreffen. Zijn verzen liggen goed in het gehoor: ze zijn klankrijk door variatie in klinkers en door discreet aangebrachte alliteraties. Evenmin als Bloemaert heeft De Potter zich gewaagd aan een poging Guarini's rijmschema na te volgen. De 26 Italiaanse versregels, die in bovenstaande 40 regels worden weergegeven, vormen twee strofen van 13 regels met het rijmschema *abcabccdeedff*. Nu blijken de eerste 20 regels van het citaat uit De Potter overeen te komen met het eerste 13-tal van Guarini, het tweede 20-tal met de tweede strofe uit de PF. Iets dergelijks geldt ook voor de *Rey* als geheel. Weliswaar schrijft De Potter geen strofen, maar hij probeert toch zich in zekere zin aan zijn voorbeeld te binden. Zijn 104 regels

36 De Italiaanse tekst vindt men boven, blz. 275-276, noot 75.
37 Zie boven, in het bijzonder blz. 276-277, 277-278 en 307-308.

verdeelt hij in 6 fragmenten van resp. 24, 20, 20, 16, 16 en 8 regels, die corresponderen met de vijf 13-regelige en de laatste 5-regelige strofe(n) van Guarini. Het rijmschema daarentegen is het eenvoudigst denkbare: *aabbcc* enz.

Met dat al valt het bij nader toezien op hoe weinig De Potter van Guarini's tekst afwijkt. Ook hier blijkt veelal het rijm de oorzaak van een toevoeging te zijn; andere toevoegingen beperken zich in hoofdzaak tot een enkel (passend) en weinig belangrijk woord (als regelvulling, naar het schijnt).

Tenslotte dient opgemerkt te worden dat in *Den Getrouwen Herder* van 1650 menige plaats correcter is vertaald dan in de voorafgaande vertalingen. In het geciteerde fragment (regel 47) is dat in het bijzonder met *carole* (PF *Coro* IV, 28) het geval. De Potter geeft hier voor het eerst in Nederland het juiste woord: ‘’t danssen’.

d. *Een passus zonder bijzondere moeilijkheden*.

Voor het gemak van de lezer en ter vergelijking geef ik als vierde te toetsen fragment, de hierboven[38] al in de weergave van I.V.D.M.D.H. en in Bloemaert's vertaling weergegeven passage PF IV, 1, 1-22[39], op blz. 137-138 van De Potter's boek. Corisca is aan het woord:

[1] 'k Heb hert en sinnen staegh soo veel *te doen gegeven*,
In 't leyden van de saeck, eer ick 't eenvoudigh *leven*
Van dees' onnoos'le Nymph heb in de *strick*[40] gebraght,
Dat my ter naeuwer noodt kon komen in gedacht,
[5] Van myne *schoone* pruyck, die my soo was bevolen,
Die my die vuyle fiel heeft met geweldt ontstolen;
En hoe'k daer vveder aen raeck, *ben ick noch niet vvijs;*
Wat viel my 't vluchten swaer! voor sulcken dieren prijs,
Daer ick soo lieven pandt te laten vvas gedvvongen;
[10] Maer d'onbescheyden handt, des rekels diend' ontsprongen,
De welck', *hoe vvel hy kloeck en moedigh schijnt te zijn*,
Nochtans kleynhertigh is, *als* een *vertsaeght* Konijn,
Doch niet te min, hy had my konnen overladen,
Met duysent schimpen, en my *schandelijck* te smaden;
[15] Ick heb hem staegh bespot, alwaer hy stondt of sat,
En alsoo langh hy bloedt in d'ad'ren heeft ghehadt,
Heb ick hem *altijdt*, als een echel, uyt-gesogen;
Nu klaeght hy dat mijn liefd' van hem is af-getogen;
't Is waer, *sijn klaght en waer niet sonder schijn van recht*,
[20] Had ick *mijn leven* ooyt mijn liefd' op hem gehecht.
‘Onmoogh'lijck dat men sou *belemmeren sijn sinnen*,

38 Zie boven, blz. 278-279.
39 Ed. Fassò, blz. 161-162.
40 Het Italiaanse *varco*, blijkt hier, evenals bij De Potter's onmiddellijke voorgangers Bloemaert en I.V.D.M.D.H., foutief te zijn weergegeven. Zie ook beneden, blz. 329, sub 3.

‘Met liefde, tot een dinck, dat niet en is te minnen.
Het kruyt is aengenaem, den genen, die het pluckt,
Om 't nut en heylsaem sap: 't welck zijnd' heel uyt-ghedruckt,
[25] Het geen' daer over blijft, *sal niemandt meer begeeren:*
Maer als onnut en vuyl terstondt den rugh toe keeren;[41]

Enerzijds blijkt De Potter fouten van I.V.D.M.D.H. en van Bloemaert te vermijden; anderzijds geraakt hij enkele malen verder van Guarini's tekst af dan zijn beide voorgangers. Maar van deze laatsten moet worden gezegd dat zij het Italiaans in principe nauwgezetter konden volgen dan De Potter. I.V.D.M.D.H. immers was (-ren) noch aan metrum noch aan rijm gebonden, en Bloemaert baseerde zijn berijming op de tekst van I.V.D.M.D.H.

Andermaal lijkt me met betrekking tot De Potter's vertaling een positieve beoordeling ten volle verdiend.

e. *Twee passus van notoire moeilijkheid.*

Ik meen dat ik na mijn bespreking van twee lyrische passages, van een fragment uit een *Rey*, en van een ‘episch’ (= vooral vertellend) fragment van gemiddelde moeilijkheid nog een verhalend fragment van notoire moeilijkheid dien te beschouwen alvorens een eindoordeel over De Potter's vertaalkunde te geven. Mede terwille van een mogelijke vergelijking met het proza van I.V.D.M.D.H.[42] koos ik daartoe de ‘misogynische’ monoloog van de Satyr in PF I, 5[43], en daarvan in het bijzonder de verzen 40-55. Die luiden bij De Potter, blz. 33-34 aldus (met ‘Ghy’ richt de Satyr zich tot de trouweloosheid van de vrouw, (*Ia*) *femminil perfidia* uit PF I, 5, 29):

[1] Ghy houdt seer vveynigh, van te maecken, dat de trouw,
Van die u mint, met trouw verschuldight vverden sou;
Ghy kondt, tot die u mint, *geen weder-min beseffen*,
Veel minder trachten, hem, in liefde t'overtreffen;
[5] Noch maecken, dat een hert, tvvee boesems *onderhiel*,
Om aen tvvee vvillen vast te binden eene ziel.
Ghy weet een valsche pruyck met gout schoon op te hullen,
En duysent knoopen in een deel daer van te krullen,
Waer door u 't voorhooft met een schaduw' is beset,
[10] Het ander deel vveet ghy te vveven als een net,
En 't een met 't ander soo te çieren en te schicken,
Dat *menigh* Minnaers hert daer door valt *in uw' stricken*,
Door onvoorsichtigheydt: vvat deught het meer als niet?
Wanneer m'u, met 't pinçeel' uw' kaecken schild'ren siet?
[15] Om d'aengebooren' en door tijdt verkregen' vlecken,
In 't aengesicht, *daer meê behendighlijck* te decken:

41 Voor de Italiaanse tekst, zie boven, blz. 300.
42 Zie boven, blz. 274.
43 Ed. Fassò, blz. 71-73.

Ghy maeckt scharlaken-root, dat eerst was vael en bleeck,
En vvederom snee-wit dat eerst heel bruyn *geleeck:*
Ghy vveet heel meesterlijck te effenen uw' rimp'len,
[20] En met het een' gebreck het and're te bewimp'len;[44]

Het kan niet anders dan opvallend heten, dunkt me, hoe weinig De Potter in deze passage wijzigt of toevoegt - door mij gecursiveerd - om in redelijk lopende alexandrijnen Guarini's verzen in het Nederlands weer te geven. Zo goed lukt het hem overigens niet altijd. Elders in de monoloog zijn ook gedeelten te vinden die vrij wat meer toevoegingen van de vertaler vertonen. Bijvoorbeeld: PF I, 5, 74b-85[45] worden bij De Potter, blz. 34-35, als volgt weergegeven:

[1] Dit's noch een kleyne saeck: maer aldermeest bedriegen,
Dien, die u meest vertrouvvt, en *d'alderwaerdste vriendt*
Veel *min* te minnen, als die 't alder*minst* verdient;
Ia veel meer, als de doodt, te haten *en misprysen*,
[5] *Die*, *door* getrouvve *Min*, *u gunst en eer bewysen;*
Dit zijn de konsten, die de liefde maecken vvreedt
En quaet; dies moet *ick* u, van al *'t verdriet en leedt*,
Dat ons van liefde komt, *alleen* de schult op leggen:
Hoe? u de schult alleen? ey, *ey*, *vvat magh ick seggen?*
[10] *Daer heeft doch niemandt schult*, als hy die u gelooft:
Ick self heb dan de schult, *om dat ick soo berooft*
Van sinnen ben gevveest, *dat* ick (ô boose *Vrouwe!*)
Minëedige Corisc', u *soo ter goeder trouvve*
Ghelooft heb, die (soo 'k meen) komt uyt 't vervloeckte Landt
[15] Van Argos, anders niet, als tot mijn schaed' *en schand*,
Daer 't leste proefstuck is bestaend' in overdaden:[46]

44
[40] *Nè già son l'opre tue gradir con fede*
la fede di chi t'ama, *e con chi t'ama*
contender ne l'amare, *ed in duo petti*
stringer un core, *e 'n duo voleri un'alma;*
ma tinger d'oro un'insensata chioma,
[45] *e d'una parte*, *in mille nodi attorta*,
infrascarne la fronte; indi con l'altra,
tessuta in rete e 'n quelle frasche involta,
prender il cor di mille incauti amanti.
Oh come è indegna e stomachevol cosa
[50] *il vederti talor con un pennello*
pinger le guance ed occultar le mende
di natura e del tempo; e veder come
il livido pallor fai parer d'ostro,
le rughe appiani, *e'l bruno imbianchi*, *e togli*
[55] *col difetto il difetto*, *anzi l'accresci!*

45 Ed. Fassò, blz. 73.

46
E questo ancora è poco.
[75] *Ingannar più chi più si fida*, *e meno*
amar chi più n'è degno; odiar la fede
più della morte assai: queste son l'arti
che fan sì crudo e sì perverso Amore.
Dunque d'ogni suo fallo è tua la colpa,
[80] *anzi pur ella è sol di chi ti crede*.
Dunque la colpa è mia, *che ti credei*,
malvagia e perfidissima Corisca,
qui per mio danno sol, *cred'io*, *venuta*

Men krijgt opnieuw de indruk dat veel van wat toegevoegd werd, er staat omwille van het rijm en vulling van de alexandrijn. De passage wordt er echter wijdlopiger door, en duidelijk emfatischer (vgl. de uitroepende vraagzinnen, de tautologie ‘verdriet en leedt’ in r. 7, en de spreekwoordelijke uitdrukking ‘schaed' en schand’ in r. 15). Beide fragmenten evenwel bewijzen mijns inziens dat ook in deze moeilijke monoloog De Potter een alleszins acceptabele, vlot leesbare vertaling heeft geleverd.

4. Samenvattende evaluatie van De Potter's vertaling

Het eindoordeel over De Potter's werk kan na dit alles kort zijn. *Den Getrouwen Herder* van 1650 blijkt de eerste Nederlandse vertaling-indichtvorm van de PF te zijn die rechtstreeks uit het Italiaans[47] werd vertaald, niet alleen integraal, maar zelfs met de annotaties bij de *Prologo* en een gedeelte van die bij het *Coro ultimo*. De kwaliteit van de versificatie ligt hoger dan bij De Potter's onmiddellijke voorganger, Bloemaert. Dat De Potter het werk van laatstgenoemde zou hebben gekend, is mij nergens gebleken en lijkt mij onwaarschijnlijk. Immers, hij heeft ongetwijfeld geruime tijd aan zijn overzetting gewerkt; toen Bloemaert's PF-vertaling in 1650 verscheen, moet de zijne ofwel reeds verschenen ofwel nagenoeg voltooid geweest zijn. Wat de juistheid van de vertaling betreft moet worden opgemerkt dat ik nauwelijks s t o r e n d e fouten gevonden heb. De enige die mij vermeldenswaard lijken, zijn te vinden op de blz. 108, 127, 137 en 193 van De Potter's boek. 1. In PF III, 5, 17-19[48] schrijft Guarini:

> Aconito e cicuta
> nascer da salutifera radice
> non si vide già mai.

De Potter vertaalt dit met

> ‘Men weet, dat Aconijt en Heylgift spruyten uyt
> ‘Ghesonde vvortels:

da le contrade scelerate d'Argo,
[85] *ove lussuria fa l'ultima prova*.

47 Ik heb althans nergens aanleiding gevonden de mededeling op het titelblad te wantrouwen en als *Vorlage* een Franse vertaling te veronderstellen. Een Franse zou het meest voor de hand liggen bij een 17e-eeuwse vertaler die in Cales (Calais) heeft gewoond.

48 Ed. Fassò, blz. 134.

waardoor Corisca in het Nederlands precies het tegenovergestelde zegt van wat zij in het Italiaans beweerde.

2. Als De Potter PF III, 7, 20 (ed. Fassò, blz. 152) vertaalt, schrijft hij op blz. 127 van de *editio princeps:*

> Den Herder, die 'k in 't hert heb trouvv-beloft gegeven;[49]

De toevoeging - wel *metri causa* - ‘in 't hert’ verhindert dat de lezer denkt aan een slechts formele trouwbelofte, waarbij Amarilli's innerlijk niet betrokken was. En dat de lezer dit wèl kan denken, is Guarini's bedoeling. Amarilli, hier aan het woord, bedoelt immers Silvio, aan wie zij zonder liefde de trouwbelofte gegeven heeft; de lezer/toeschouwer denkt allicht dat zij Mirtillo bedoelt, die zij daar juist n i e t verwacht, of hoopt te ontmoeten! De Potter's weergave is dus niet geheel juist.

3. In de nog door geen Nederlandse vertaler juist weergegeven zinsnede over de ‘doorgang’ waarheen Corisca Amarilli heeft gevoerd:

> Tanto in condur la semplicetta al varco
> ebbi pur dianzi il cor fisso e la mente.[50]

geeft ook De Potter, zoals we al gezien hebben[51], het Italiaanse *varco* onjuist weer. In *Den Getrouwen Herder* immers leest men voor deze regels:

> 'k Heb hert en sinnen staegh soo veel te doen gegeven,
> In 't leyden van de saeck, eer ick 't eenvoudigh leven
> Van dees' onnoos'le Nymph heb in de strick gebracht,

waaruit blijkt dat *varco* met ‘strick’ wordt weergegeven.

4. Tenslotte vindt men op blz. 193 van *Den Getrouwen Herder* de volgende verzen:

> men is niet meer beducht, ’
> Of seer bekommert, om Pernassum te betreden; ’

als weergave van PF V, 1, 184b-185a:

> e non si va in Parnaso
> con le cure mordaci. (ed. Fassò, blz. 215)[52]

49 Voor de situatie waarin dit vers wordt uitgesproken zie men boven, blz. 61; het Italiaanse vers vindt men boven, blz. 305 weergegeven, waar blijkt dat ook Bloemaert deze zinsnede van Amarilli niet geheel juist heeft weergegeven.

50 PF IV, 1, 1-2, ed. Fassò, blz. 161.

51 Zie boven, blz. 325 en noot 40 daarbij.

52 Aan het woord is Carino, in zijn ‘biografische schets’, in werkelijkheid die van Guarini. Zie boven, blz. 69 en noot 46 aldaar. Zie ook beneden, blz. 369 waar men de (juiste) vertalingen door Van Engelen en door Brisset vindt in noot 111 aldaar, en blz. 250, noot 44.

hetgeen aldus te vertalen valt: ‘en men beklimt Parnassus niet met brandende zorg (in het hart)’.

Ook in dit geval moet men constateren dat De Potter hier - op een overigens onbelangrijk punt - niet helemaal correct vertaalt.

Het gunstige oordeel dat De Potter's vertaling als geheel aldus toebedeeld krijgt, is overigens nauwelijks een nieuw gegeven. De herdrukken wijzen reeds op het succes dat *Den Getrouwen Herder* ten deel is gevallen. Naar aanleiding van de Wolsgrein-herdruk in 1695 noemt bovendien Rabus, in zijn aankondiging in de *Boekzaal*[53], De Potter's tekst ‘Deze niet onçierlijke Neêrduitsche vertalinge, waardig dat ze herdrukt wierd’. Nog in de eerste decennia van de 18e eeuw is *Den Getrouwen Herder* bekend en wordt hij gewaardeerd, getuige de hierboven al even ter sprake gebrachte zinsneden van Hoofman in 1711, die het boek ‘een treffelyk werk’[54] noemt. Ik kan me bij deze beoordelingen geheel aansluiten en wijk derhalve volledig af van de mening van Mej. Dr. M. Prinsen die ‘De Potter's houterige verzen’ stelt tegenover Wellekens' goede *Aminta*-vertaling[55].

Als afsluiting van dit hoofdstuk wil ik nog in kort bestek enige opmerkingen maken over de herdrukken van De Potter's werk.

VII. De verschillende herdrukken van De Potter's vertaling

1. De herdruk van 1678

In 1678 verschijnt een nieuwe uitgave van De Potter's vertaling. De titelpagina daarvan luidt:

> Den/GETROUWEN/HERDER, /Bly-Eynd' Herders Treurspel/Van den seer doorluchtigen Heer Ridder/Battista Guarini./ Vertaelt uyt Italiaensche in Neder-/duytsche Vaersen, /door David de Potter/Lodowycks Soon. /*vignet*/t'Amsteldam, /By Jan Bouman, Boeck-verkooper in de /Kalverstraat tegen over de Kapel. 1678[56]

De opdracht is gericht ‘Aen den wel-Edelen, Ed. Mog: Hoogh-Achtbaren Heer Jacob Zas van den Bossche’, ‘alsoo de Heer, wien de eerste

53 *De Boekzaal van Europe*, Gesticht door P. Rabus. Julius en Augustus 1695. Met Privilegie van de Edele Grootmogende Heeren Staten van Holland en West-Vriesland, Rotterdam 1695, blz. 149.

54 Zie boven, blz. 318 en noot 26 daarbij.

55 Prinsen, M.M., *De Idylle in de Achttiende Eeuw in het licht der aesthetische theorieën*. Amsterdam, 1934, blz. 125.

56 Zowel de Amsterdamse UB (sign. 614.F.42) als de UB Leiden (sign. 1096.H.35) bezitten een exemplaar van deze druk.

druk was opgedragen, al overleden is'[57]. We mogen hieruit opmaken dat de editie-Bouman de éérste herdruk van *Den Getrouwen Herder* is. Er zijn trouwens geen edities van De Potter's werk tussen 1650 en 1678 bekend.

Bouman heeft de *editio princeps* zeer nauwkeurig gevolgd. De inhoud van het boek blijkt slechts in titelplaat en -pagina, en in opdracht van de uitgave uit 1650 te verschillen. De tekst van het spel is zo nauwkeurig nagedrukt dat dezelfde versregels op dezelfde plaats op dezelfde pagina's staan. Alleen is overal de spelling licht gemoderniseerd.

Merkwaardigerwijs verschillen de twee exemplaren van deze editie, die ik onder ogen heb gehad (zie noot 56) op enkele punten van elkaar. Het exemplaar van de Amsterdamse UB heeft veelvuldig *gh* (in overeenstemming met de *editio princeps*) waar het exemplaar van de Leidse UB (moderner) *g* heeft. Daar staat tegenover dat een drukfout op de eerste bladzijde van het Leidse exemplaar in het Amsterdamse niet voorkomt[58]. Men moet dus wel concluderen dat hier van twee verschillende zetsels sprake is, waarvan dan waarschijnlijk dat van het Amsterdamse exemplaar het oudste is. Het vermoeden ligt voor de hand dat de oplage van de herdruk die de *editio princeps* in spelling het meest nabij staat, zo snel uitgeput raakte dat die met behulp van een nieuw zetsel nog in hetzelfde jaar moest worden aangevuld. Dan zou in schijn maar van één herdruk, in werkelijkheid van twee herdrukken in 1678 sprake zijn.

2. De herdrukken van 1695

a. De editie van Aart Wolsgrein

In 1695 verschijnt, ook weer in Amsterdam, opnieuw een herdruk van De Potter's boek. Het werd nog datzelfde jaar in het juli-augustusnummer van *De Boekzaal van Europe* door Petrus Rabus aangekondigd[59].

Het titelblad van de uitgave vermeldt:

> DEN/GETROUWEN/HERDER/Blyëindend Treurspel,/Van den Door-

57 Blz. *3r°.

58 Vgl. beneden, blz. 429 en noot 45 aldaar.

59 *De Boekzaal van Europe*. Julius Augustus 1695, Rotterdam 1695, XVI. Hoofddeel, blz. 149-157. Na een inleidende alinea over de faam van de PF, zegt Rabus o.a. 'Deze niet onçierlijke Neêrduitsche vertalinge, waardig dat ze herdrukt wierd, met zulk een zinnelijkheid, als waarinne die ons thans voor d'oogen praalt, zal, by aldien ik my niet bedriege, geene lezers ontberen, om de lieftalligheid der verhandelinge, en zoete letterbekoorlijkheden, alomme in 't werk voorkomende'. Daarna geeft hij vrij uitvoerig de inhoud weer, citeert een tweetal passages (uit I, 5 en V, 1) en attendeert tenslotte op de '*nareden over den getrouwen herder* achter het spel'.

luchtigen Ridder/BATTISTA GUARINI. /Vertaalt uit Italiaansche in Nederduitsche/Vaerzen, /door/David de Potter, Lodowykszoon./*vignet*/t'Amsteldam, /By Aart Wolsgrein, Boekverkooper op de/Hoek van de Bloemmarkt, agter 't Meisjens/Weeshuis. 1695[60]

Uit deze titel blijkt al dat Wolsgrein zich minder aan de *editio princeps* gebonden acht dan zijn voorganger Bouman: 'Herders Treurspel' wordt bij hem tot 'Treurspel' en 'seer doorluchtigen' tot enkel 'doorluchtigen'. Evenmin als de tweede wijziging blijkt de eerste samen te hangen met een wijziging van de tekst: Wolsgrein vond klaarblijkelijk de naam van het spel een voldoende aanwijzing voor het herderlijk karakter ervan.

Het voorwerk van deze editie mist een opdracht. Het gevolg daarvan is dat na de titelpagina direct de 'Inhoud' volgt. Ook deze vertoont afwijkingen van de *editio princeps* (en dus ook van de editie-Bouman). Meestal gaat het slechts om de vervanging of toevoeging van een woord, naar mijn mening uit behoefte aan enige emfase en/of meerdere duidelijkheid. In een drietal gevallen is of schijnt er echter meer aan de hand. Ik geef hier daarvan het meest sprekende voorbeeld: in de *editio princeps* straft de wet de ontrouw van een Arcadische vrouw 'seer scherpelijck met de doot', maar bij Wolsgrein slechts 'zeer scherpelyk'. Er valt niet op te maken of deze afwijking opzet is geweest - in dat geval wilde de editeur blijkbaar de wreedheid van de Arcadische wetgeving wat verdoezelen, al bleef die dan toch uit de *fabula* van het spel blijken! - dan wel aan slordigheid (van de zetter?) moet worden toegeschreven. De laatste veronderstelling lijkt het meest plausibel: er is immers slechts sprake van het weglaten van een tweetal woorden. Kleine wijzigingen in de formulering treft men op twee andere plaatsen[61] aan: daar ligt een wijziging van Wolsgrein - maar waarom? - meer voor de hand dan een - in dit geval wel erg eigenmachtige! - slordige handelwijze van de zetter. Hoe dit ook zij, de teneur van de 'Inhoud' ondergaat er geen wijziging door.

Zowel in het verdere voorwerk als in de tekst van het spel blijkt Wolsgrein te moderniseren. Hij gaat daarbij verder dan Bouman, die zich tot de spelling beperkt had. Wolsgrein moderniseert ook de

60 Exemplaren ervan in de KB 's-Gravenhage (sign. 845.E.2), UB Leiden (sign. 1095.D.13) en UB Utrecht (uit de bibliotheek van R.M. van Goens) (sign. Z. oct. 2312).

61 De eerste wijziging betreft Mirtillo en Amarilli's binnengaan van de grot. De *editio princeps* zegt dat zij 'sonder arghwaen, en tot een heel ander eynde, als haer te last geleyd werdt' de grot ingingen; in Wolsgrein's editie doen zij het 'tot een geheel ander einde, als zy zelven wisten'.
De tweede wijziging vindt men in de passage waar - in de *editio princeps* - van Mirtillo gezegd wordt dat hij was 'gheloovende dat sy [= Amarilli] de doodt maer al te wel verdient had'. Wolsgrein laat hem in een toestand verkeren 'weetende hoedanig de zaak gelegen was'.

syntaxis, en vervangt woorden die hem om de een of andere reden minder goed bevallen, d.w.z. die hij onduidelijk of verouderd vindt[62]. En hij doet dat met veel zorgvuldigheid[63]. In het algemeen trouwens is Wolsgrein's presentatie verzorgder dan die van Bouman en van Van Ravesteyn: de nieuwe uitgever is er kennelijk op uit, het zijn lezers zo gemakkelijk mogelijk te maken[64].

Twee voorbeelden van Wolsgrein's 'modernisering' laat ik hier volgen om een indruk te geven van de aard ervan. Beide zijn ontleend aan de tekst van het eigenlijke spel.

editio princeps	*editie Wolsgrein*
blz. 24: Ontsteelende mijn oogh den slaep, de rust mijn leden, / Verlangh ick 's nachts na dat de dagh ontgonnen wert; / De beste tijdt voor elck onrustigh minnend' hert./	blz. 23: 'k Verlang des nachts, met een onrustig minnend hert, / Dat yder nieuwe dag, mag eindigen myn smert./
blz. 104: 't Ververren kan met tijdt al veel verdriets genesen./	blz. 103: 't Verreâfzyn kan met tyd veel ongemak genézen./

Willekeurig genomen steekproeven elders in de tekst voeren tot dezelfde conclusie als deze twee: het gaat om moderniseringen (o.a. ook het wegwerken van de dubbele ontkenning) van De Potter's tekst zonder dat de inhoud ervan wezenlijk gewijzigd wordt[65].

62 Enkele voorbeelden: voor 'premelen' (= mompelen, prevelen, *WNT* XII, 2, 3995-3996) komt een vorm van 'overdenken' in de plaats (*ed. pr.*, blz. 20, Wolsgrein, blz. 19); 'Dienersse' (*ed. pr.*, blz. 33) wordt vervangen door 'Bedienster' (Wolsgrein, blz. 32); het 'rippen' (= raken, drukken, *WNT* XII, 3, 2551-2552) van lippen (*ed. pr.*, blz. 85) wordt vervangen door *roeren* (Wolsgrein, blz. 84).

63 Zo brengt hij in de 'Aenwysingen' bij de Proloog een geciteerde regel in overeenstemming met de eigenlijke tekst, terwijl er zowel in de *editio princeps* als in de herdruk van Bouman verschil is tussen tekst en citaat. In de 'Voorreden' van de *editio princeps* leest men (blz. [6]r^{o}):

In deze Bosschen en eertijdts vermaerde erven

en in de daarbij behorende 'Aenwysing':

Dit zijn de Bosschen en eertijdts vermaerde erven -

Wolsgrein's editie geeft in de 'Voorreden' te dezer plaatse:

In deeze bosschen, en weleer roemrugtige erven

en voor de hierop betrekking hebbende 'Aenwyzing':

In deze Bosschen, en weléér roemrugtige erven.

64 Hij als enige plaatst de 'Aenwyzingen' op de 'Voorreden' elk zo dicht mogelijk bij de passage in de tekst waarop ze betrekking hebben, en niet alle bij elkaar àchter de Voorreden.

65 Er is maar één wijziging die meer betekent dan een modernisering van spelling en/of syntaxis en woordkeuze. Die wordt beneden, blz. 338-339 behandeld.

Het meest merkwaardige aspect van Wolsgrein's editie vindt men in de ‘Naréden’. Dáár beperken de aangebrachte wijzigingen zich niet tot modernisering en verduidelijking: Zoals mevrouw C.L. Thijssen-

Schoute duidelijk heeft aangetoond[66], doordrenken hier de afwijkingen en uitbreidingen die Wolsgrein zich heeft veroorloofd, de allegorische uitleg van het spel met Spinozistische ideeën en wordt de moraal ‘in Spinozistische geest omgebogen’. Tweemaal blijkt het Spinozistisch adagium ‘bene agere et laetari’ in de vertaling toegevoegd te zijn. Bovendien adstrueerde Wolsgrein de door hem in de geest van Spinoza ‘omgebogen’ ‘Naréden’ nog met zijn eigen noten die blijken te berusten op de *Ethica* van de beroemde filosoof. Er kan dan ook geen twijfel bestaan aan de juistheid van mevrouw Thijssen-Schoute's conclusie dat hij *Den Getrouwen Herder* - met een lichte modernisering in taal en spelling - ‘vooral ter perse (heeft) gelegd, omdat hij in de herder Mirtillo, die de minnaar is van Amarillis, een volmaakt spinozist heeft gezien: “de welke door de Reden gestiert zijnde, met wel te doen en vrolijk te leven, verkrijgt zijnen Amarillis; dat is de gelukzaligheit”.’[67].

b. De editie van Jakob van Hardenberg

In het nummer van september-oktober 1695 van Rabus' *De Boekzaal van Europe*, XVIe Hoofddeel, blz. 371, leest men:

> t'Amsterdam by Jakob van Hardenberg is gedrukt de *getrouwe harder*, blyeindend treurspel van den doorluchtigen Ridder *Battista Guarini*, uit Italiaansche in Nederduitsche vaarzen vertaald door *David de Potter Lodowijkszoon*. Van nieuws overzien, verbeterd, en met kopere platen vercierd. 1696. in .8. Van dit al de wereld door bekende stuk is in Hooy- en Oogstmaand jongstleden gesproken.

Klaarblijkelijk heeft de oprichter-redacteur van de *Boekzaal* niet lang na Wolsgrein's uitgave een nieuwe editie van De Potter onder ogen gekregen. Een exemplaar daarvan bevindt zich in de KB[68], een ander in de Amsterdamse UB[69]. Beide exemplaren heb ik gezien; ze verschillen slechts in de plaatsing van het portret van Guarini in het voorwerk. Op de titelpagina leest men:

> DE/GETROUWE/HERDER, /Blyeindend Treurspel, /Van den doorluchtigen Ridder/BATTISTA GUARINI. /Vit Italiaansche in Nederduitsche/vaarzen vertaalt/door/ DAVID DE POTTER, LODOWYKSZOON. /Van nieuws overzien, verbetert, en met koopere Plaaten verçiert./*vignet*/t'Amsterdam, /Gedrukt by Jacobus van Hardenberg,/Boekdrukker en verkooper, in de Stilsteeg, 1696.

66 Thijssen-Schoute, C.L., *Een Spinozistisch commentaar van Aart Wolsgrein op Guarini's Il Pastor Fido*, blz. 201-203. (Vgl. boven, noot 3).
67 a.w., blz. 196-197.
68 Sign. 845.E.3.
69 Sign. 688.H.39.

Het lijdt geen twijfel dat Rabus in zijn aankondiging dit titelblad copieert. Het is (mij) niet bekend of de afleveringen van de *Boekzaal* op tijd plachten te verschijnen. Maar het is toch wel waarschijnlijk dat het voorlaatste nummer van de jaargang 1695 vóór het einde van dat jaar is uitgekomen. Dat wil dan zeggen dat de op 1696 gedateerde editie-Van Hardenberg van De Potter's tekst reeds in 1695 verkrijgbaar was. Op zichzelf zou dit het vermelden nauwelijks waard zijn - het verschijnsel is bekend: ook de *editio princeps* van de PF verscheen vóór het begin van het jaar dat op het titelblad staat afgedrukt[70]! - als er niet nóg een uitgave van De Potter's *Den Getrouwen Herder* door Van Hardenberg bestond uit ..... 1695! De titelpagina van deze editie, waarvan een exemplaar in het bezit is van de Leidse UB[71], vermeldt het volgende:

> DE/GETROUWE/HERDER,/Blyëindend Treurspel, /Van den doorluchtigen Ridder/BATTISTA GUARINI. /Vit Italiaansche in Nederduytsche/Vaarzen vertaalt/door/DAVID DE POTTER, LODOWYKSZOON. /Van nieuws overzien, en verbetert. /*vignet*/t'Amsterdam, /Gedrukt by Jacobus van Hardenberg, /Boekdrukker en verkooper, in de Stilsteeg, 1695.

Deze editie blijkt (afgezien van het titelblad) volkomen identiek met het exemplaar uit de Amsterdamse UB van de editie 1696. Er kan niet aan getwijfeld worden dat hetzelfde zetsel is gebruikt. In het voorwerk vindt men zelfs Guarini's portret op dezelfde plaats met als enig verschil dat in het Leidse exemplaar dit portret wat anders is ingeplakt.

Op grond van het feit dat het om volkomen identieke teksten gaat, en dat de eerste vermelding van de editie-Van Hardenberg betrekking heeft op de uitgave met het titelblad van 1696, lijkt het mij waarschijnlijk dat Van Hardenberg een gedeelte van de oplage die in het najaar 1695 van de pers was gekomen, later van een volledige en met 1696 prijkend titelblad heeft voorzien. Tenzij er - in het Leidse exemplaar - sprake zou zijn van een antedatering om niet ná Wolsgrein te komen. In dat geval zou er sprake geweest kunnen zijn van een zekere rivaliteit tussen de beide uitgevers. Maar dan is het op zijn minst ietwat bevreemdend, dat Van Hardenberg op het ge-antedateerde titelblad de ‘koopere Plaaten’ niet zou hebben vermeld. - Hoe dit echter ook zij, vast staat dat er ondanks de twee verschillende titelbladen bij Van Hardenberg slechts één oplage van De Potter's tekst is verschenen. Er zijn slechts schijnbaar twee drukken; in werkelijkheid is er maar van één herdruk in 1695 bij Van Hardenberg sprake.

Een opdracht bezit de editie-Van Hardenberg niet. Het eerste onderdeel van het voorwerk is een ‘Aen den Lezer’, waarin wordt verzekerd ‘dat 'er tot noch toe geen naaukeuriger druk van dit boek is uitge-

70 Zie boven, blz. 7.
71 Sign. Boekenoogen 349.

komen, dan deze'. Leest men de 'Inhoud' na, dan blijkt Van Hardenberg, afgezien van enige modernisering in de spelling, hier inderdaad nauwkeurig te werken: hij volgt de *editio princeps* op de voet en is dus in deze conscientieuser dan Wolsgrein.

In de 'Voorreden' en de daarbij behorende 'Aanwijzingen' vallen echter lichte wijzigingen te constateren ten opzichte van de *editio princeps*. De meest interessante daarvan laat ik hieronder volgen, omdat er - zoals ook bij de overige - een conclusie uit volgt met betrekking tot Van Hardenberg's bedoelingen met zijn uitgave.

Ik zet onder elkaar: de oorspronkelijke tekst van Guarini, de weergave in de *editio princeps* van De Potter, en Van Hardenberg's redactie.

Guarini PF Prologo
31-32, *ed. Fasso*, *blz. 38*

In questo angolo sol del ferreo mondo
cred'io che ricovrasse il secol d'oro

De Potter, *ed. pr.*
blz. [*⁎* *6 r.*^{o}]

Alleen in desen hoeck, van d'Ys're vverelt quam
de Gulden Eeuw, die hier haer vaste wooningh nam;

Van Hardenberg,
blz. [* *8* v^{o}]

't Was in dees hoecken dat van uit den hemel kwam
De schoone goudeeuw en alhier haar woning nam

Guarini's *del ferreo mondo*, door De Potter correct vertaald met 'van d'Ys're vverelt' (= de wereld ten tijde van de ijzeren eeuw), geeft Van Hardenberg weer met het apert onjuiste 'van uit den hemel'. Wellicht heeft hij in de Italiaanse tekst - waarvan het niet uitgesloten is dat hij bij het voorbereiden van zijn De Potter-editie gebruik maakte[72], - *dal* gelezen in plaats van *del.* Maar ... op zichzelf beschouwd is wat hij de

72 Een aanwijzing daarvoor is misschien het volgende: Als Van Hardenberg in de vertaling door De Potter van PF *Prologo* 151-153, ed. Fassò, blz. 42,

la cetra, *che per voi*
vezzosamente or canta
teneri amori e placidi imenei,
[*sonerà*, *fatta tromba*, *arme e trofei*.]

die in de editio princeps luidt (blz. [(*⁎*) 8]:

Mijn Cyter, *diens geluyt nu anders niet en spreeckt*
Als Liefde, *Bruyloft-sangh*, *en soete Minne-vreughden*,

de dubbele ontkenning wegwerkt, komt hij tot de volgende tekst ([(xx) 4] verso):

Zal mijne cyter, *wiens geluit geen woorden spreekt*
Dan van de tedre liefde en zoete bruilofsvreugden,

proloogzegger Alpheus hier in de mond legt, begrijpelijker dan wat deze bij Guarini en bij De Potter in diens *editio princeps* zegt. De oorspronkelijke tekst is slechts voor een erudiet publiek onmiddellijk begrijpelijk. Het heeft er - en niet alleen hier - de schijn van dat Van Hardenberg zijn De Potter-editie bestemd heeft voor een minder erudiet publiek dan waarop Guarini en ook De Potter rekenden. Hij elimineert 'vreemde' woorden als *Fabel* en *Profeet*[73]. Ook geeft hij alle citaten in de 'Aenwyzingen op de Voorreden' behalve in de oorspronkelijke taal (Latijn) tevens in een Nederlandse vertaling weer. Hij veronderstelt dus dat de lezers van zijn De Potter-editie geen Latijn kennen. De vertaling van de citaten is overigens niet altijd Van Hardenberg's eigen werk. Uit het volgende voorbeeld kan men opmaken dat hij Vondel's *Aeneis*-vertaling gebruikte.

Van Hardenberg-editie, *blz.* [**7 v°*]: *de vertaling van het citaat Fama est Enceladi ...t/m. ...caminis* (= *Aeneis III*, *578-580*)	*Vondel*, *WB-uitgave*, *dl. VI*, *blz. 531*, *r. 810-816*
Men zegt dat hier het reuzelijf/Enceladus, gebrand of half gebrand, getroffen/Van wêerlicht, met gewelt ter aarde nêer kwam ploffen,/Geplet van dit gevaarte, en Etna, nêergesmakt/ Met zijn zwaarlijvigheid, legt hem op 't lijf gepakt,/Van waar de reus noch viervlammen, [sic] onder 't raazen,/Uit zijn geborste keel en schoorsteen, poogt te blaazen./	[..] men zeght dat hier het reuzelijf/Enceladus, gebrant of half gebrant, getroffen/Van weêrlicht, met gewelt, ter aerde neêr quam ploffen,/Geplet van dit gevaerte, en Etna, neêrgesmackt/Met zijn zwaerlijvigheit, leght hem op 't lijf gepackt;/Van waer de reus noch vier en vlammen, onder 't razen,/Uit zijn geborste keele en schoorsteen pooght te blazen:/

De 'Na-reden', zoals Van Hardenberg die geeft, bevestigt de door het voorwerk bij ons gewekte indruk, dat hij een minder erudiet publiek op het oog heeft. Ook daar worden vreemde woorden vermeden; zo wordt *Pastoralen* er vervangen - en niet slechts in margine toegelicht[74] - door 'Herderzangen'!

Tegen deze achtergrond spreekt het vanzelf, dat de tekst van het eigenlijke spel eveneens in spelling en syntaxis gemoderniseerd werd; zo is ook hier overal de dubbele ontkenning weggewerkt. Dit heeft echter nergens geleid tot wezenlijke afwijkingen van De Potter's oorspronkelijke tekst uit 1650, wat pleit voor de zorgvuldigheid waarmee Van Hardenberg te werk ging.

Er rest mij nog slechts één verschijnsel in de latere drukken van De Potter's boek te releveren. Op één plaats blijken zowel in de herdruk

Deze staat mijns inziens opvallend dichter bij de Italiaanse redactie dan de *editio princeps*, de daarmee identieke Bouman-editie, en ook dan Wolsgrein die te dezer plaatse, eveneens de dubbele ontkenning wegwerkend, schrijft:

Myn Cyter, *diens geluid geen andre toonen spreekt*
Als Liefde, *Bruiloftzang*, *en teedre minnevreuchden*,

73 Beide in de 'Aenwyzingen op de Voorreden'.
74 Zie boven, blz. 315.

van Wolsgrein als in die van Van Hardenberg méér dan alleen spellingswijzigingen en een enkele correctie in de syntactische constructie te zijn aangebracht. Het betreft hier de weergave van het *Coro di ninfe* bij het begin van het blindemannetjesspel in PF III, 2. De passus, weergevende de verzen 26-41 van Guarini's tekst, zoals die in de *editio princeps* van De Potter's vertaling staat, heb ik hierboven, blz. 321 sub 3a opgenomen. In Wolsgrein's editie vindt men deze *Rey van Nimphen* op blz. 89 aldus weergegeven:

Liefde, werd gy blind gehouwen?
Ik geloof het nimmermeer;
Want die hem op u vertrouwen,
Maakt gy blind in zyn begeer:
Is 't gezicht u klein en duister,
Kleinder is u trouw bekent;
'k Wedde ik na 't verzoek niet luister
Liever ga 'k van hier omtrent.
Argus kon met honderd oogen,
Doch zoo klaar niet zien, als gy;
Gy hebt blindling my bedrogen
'k Raakte blindling in de ly;
Zoude ik, nu ik ben ontkomen,
Buiten banden, weder tot
Deeze vryheit, u niet schromen
Te geloven, ik waar zot.
Vlucht of loopt, 't zal my niet schelen
'k Wedde ik my wel van u hou
Wilt ge met uw kunstig spelen
Maken dat ik u vertrouw?
't Jókken, boerten dat gaat heenen,
Maar ik geef my niet te bloot;
Wyl uw straffen aan my scheenen
Niet min wreeder als de dood.

Het lijdt mijns inziens geen twijfel, of Wolsgrein wijzigt De Potter's regels zó dat het metrum volledig trocheïsch wordt[75]. Daarmee is het karakter van het ritme essentieel gewijzigd: de emfase, die De Potter in 1650 bereikte door telkens weer een trochee te plaatsen aan het begin van zijn in principe jambische regels, is verdwenen; daardoor heeft de hele passus aan charme verloren: het ritme is ‘gladgestreken’. Blijkbaar heeft echter Wolsgrein De Potter's schema te onregelmatig gevonden.

Ik ben geneigd deze ‘veroordeling’ van het metrisch schema van 1650 niet op rekening van Wolsgrein, maar op die van de ‘tijdgeest’ te stellen. In de editie-Van Hardenberg, uit dezelfde jaren als Wolsgrein's uitgave, valt namelijk hetzelfde verschijnsel te constateren. Ook Van Hardenberg heeft, alléén in déze passage, ‘gladgestreken’, zij het op

75 De enige fout die hij daarbij maakt, is het verzuim het voornaamwoord *zyn* (r. [4]) in overeenstemming te brengen met de persoonsvorm *vertrouwen* (r. [3]).

een andere manier dan Wolsgrein. Hij maakt de versregels volledig *jambisch*. Daartoe behoeft hij slechts twee regels van De Potter te wijzigen, namelijk de eerste en de zesde; bij hem luiden deze respectievelijk: ‘O Liefde gy word blind gehouwen’: en ‘Uw trouw is kleener noch bekent’ (blz. 80 van zijn uitgave). De overige 22 regels laat hij onveranderd, omdat zij zich zonder al te veel forcering ook als jambische viervoeters laten lezen (en van Hardenberg's lezer is daartoe door de jambisch gemaakte regel [1] als het ware geschikt gemaakt: hij verwàcht jamben!). Als voorbeeld kies ik regel [2]: ‘Maer ick geloov' het nimmermeer’. Zoals uit zijn regel [1] valt af te leiden, bedoelde De Potter dat er gescandeerd wordt ¯ ˘ ˘ ¯ ˘ ¯ ˘ ¯. Het is echter even goed mogelijk te lezen (zoals Van Hardenberg wil): ˘ ¯ ˘ ¯ ˘ ¯ ˘. Doordat Van Hardenberg hier heel wat dichter bij de tekst van De Potter is gebleven dan Wolsgrein, heeft hij ritmisch meer van zijn voorbeeld behouden, wat ik als een pluspunt voor hem beschouw.

VIII Samenvatting en conclusie

In 1650 wordt de beste en meest succesvolle Nederlandse PF-vertaling gepubliceerd. Ze is van de hand van David de Potter Lz., naar alle waarschijnlijkheid een immigrant uit het uiterste zuiden van ons taalgebied. Deze *Getrouwen Herder* is tevens de laatste integrale berijmde vertaling uit het Italiaanse origineel, die er van de PF in Noord-Nederland is uitgekomen, althans voorzover dat met zekerheid bekend is[76].

Door vergelijking met de voorgaande PF-vertalingen is duidelijk geworden dat De Potter's werk niet alleen tekstgetrouwer is dan die andere, maar ook iets van de lyrische charme van de PF weergeeft. Deze kwaliteiten zijn, blijkens de herdrukken tot in het laatste decennium van de 17e eeuw, ook door De Potter's tijdgenoten erkend.

Vanaf de *editio princeps* prijkt de *Getrouwen Herder* met een ‘Nareden’, die ontleend blijkt aan Guarini's eigen commentaar op zijn spel. Zij schijnt tot doel te hebben eventuele morele bezwaren tegen de publikatie van het boek bij voorbaat te ontzenuwen.

De voorlaatste herdruk van De Potter's werk, door Aart Wolsgrein, vertoont juist in die ‘Naréden’ een merkwaardigheid, doordat deze in Spinozistische geest is bewerkt.

De laatste editie van de *Getrouwen Herder*, bezorgd door Jacobus van Hardenberg, blijkt gericht op een niet klassiek onderlegd publiek. Van de herdrukken die wij kennen, is deze de beste en het meest tekstgetrouw.

76 Ik maak dit voorbehoud in verband met het probleem van de eventuele PF-vertaling door Margareta le Gouche - welk probleem in Hfdst. VIII wordt besproken; zie beneden, blz. 380-389.

Hoofdstuk VII
R. van Engelen,
Pastor-Fido verduyts (1653?)

I. Inleiding

Het boek dat thans onze aandacht vraagt, bevindt zich, voor zover ik weet, in geen enkele openbare bibliotheek in Nederland. Exemplaren ervan zijn aanwezig in de KB te Brussel, de Bibliothèque Nationale te Parijs en in het British Museum te Londen[1]. Ik heb voor dit hoofdstuk gebruikt gemaakt van een microfilm van het exemplaar uit Londen. Dit boek blijkt - tot in de tekstverbeteringen met inkt toe - identiek met dat te Brussel. Het exemplaar te Parijs heb ik niet onder ogen gehad; blijkens de gegevens in de *Catalogue Général des Livres imprimés* van de BN aldaar lijkt het overeen te komen met het Londense en Brusselse boek. Uit het feit dat voornoemde *Catalogue* jaar noch plaats van uitgave weet te melden, maak ik op dat het Parijse exemplaar niet alleen een normaal titelblad mist, zoals dat eveneens het geval is bij de exemplaren uit Londen en Brussel, maar ook hierin gelijk is aan laatstgenoemde uitgaven dat nergens in het boek jaar of plaats van uitgave vermeld worden.

De eerste bladzijde bevat een prent. Daarop ziet men boven een pastoraal tafereel een mannelijke figuur zonder vleugels zweven, met een fakkel in de linkerhand, terwijl hij met de rechterhand een bazuin aan zijn mond zet. Op de wimpel van die bazuin staat te lezen: *Pastor-Fido Verduyts*[2]. We hebben dus een vertaling of bewerking van Guarini's pastorale tragicomedie voor ons, maar op het eerste gezicht is niet duidelijk wie de vertaler of bewerker is geweest.

Bladerend in het voorwerk ontdekt men onder de opdracht van het werk, die aan het ‘schoon geslacht’ is gericht, de eigen-aardig gespelde

1 KB Brussel: sign. 8^{o} Cl. XIII B. Past. L.P. - BN Paris: sign. Y.i. 855 - BM London: sign. Departm. Printed Books, 11420. c. 31.

2 In deze 'titel' staat ‘Pastor-Fido’ cursief, ‘Verduyts’ recht gedrukt. Omwille van de uniformiteit in weergave van boektitels in dit boek, druk ik in het vervolg, evenals bij de andere titels, de g e h e l e titel cursief. Ik schrijf derhalve overal *Pastor-Fido Verduyts*, als ik naar het door mij gebruikte exemplaar verwijs.

ondertekening ‘Ootmoudighen Dinaar R.V.E.’. De initialen R.V.E. worden sinds lang geïnterpreteerd als die van R. van Engelen, een ‘poète flamand, né à Anvers au XVIIe siècle’[3] die slechts bekend is door de publikatie van drie literaire werken.

Die drie boeken zijn: *P. Virgilius Maro verduytst*, Antwerpen 1662; *Den Coninck van Napels oft in wanhoop hoop* (z.pl. z.j.) en *Pastor-Fido verduyts*. De *Biographie Nationale* waaraan ik deze boektitels ontleen[4], vermeldt als plaats van uitgave van het laatste werk Antwerpen, maar er wordt ook dáár g e e n j a a r v a n p u b l i k a t i e gegeven. Het is mij niet duidelijk vanwaar de informatie over de plaats van uitgave werd verkregen. De drie mij bekende exemplaren van *Pastor-Fido Verduyts* kunnen er de bron niet van zijn[5].

De plaats die mij op het spoor van deze PF-vertaling/bewerking bracht, treft men aan in de dissertatie van L. Olschki[6]. Deze onderzoeker van *G.B. Guarini's Pastor Fido in Deutschland* spreekt daar over een *metrische Uebersetzung des Pastor Fido's* (*von R. van Engelen*) *1620* (*?*) die hij in het BM te Londen heeft gezien. Zijn datering, weliswaar met een vraagteken, kan ook hij n i e t aan het boek hebben ontleend. Op welke wijze hij er dan wèl toe gekomen is, blijft onduidelijk.

Wil ik de plaats die ik het werk van Van Engelen in deze studie heb toebedeeld - tussen De Potter's *Den Getrouwen Herder* (1650) en Margareta le Gouche's eventuele vertaling of bewerking van de *Pastor Fido* (1660 of eerder) - verantwoorden, dan zal allereerst het probleem van de datering ter hand genomen moeten worden. Voordat we ons met de tekst van *Pastor-Fido Verduyts* gaan bezighouden, wil ik dan ook eerst trachten tot een ‘plaats’-bepaling te komen.

II. Datering

Van de auteurs van of in de gangbare letterkundige handboeken zeggen alleen J. te Winkel en E. Rombauts iets over Van Engelen[7]. In zijn

3 *Biographie Nationale de Belgique*, Tome 6, Bruxelles, 1878 kol. 580-581, s.v. Engelen.

4 Ibidem; de spelling wijkt in alle drie de gevallen af van die welke ik in de door mij geraadpleegde exemplaren aantrof. Zie noten 2, 14 en 18 bij dit hoofdstuk.

5 Zie de eerste alinea van deze Inleiding, in fine.

6 Olschki, L., *G.B. Guarini's Pastor Fido in Deutschland. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts*, Leipzig, 1908, blz. 118, noot 2.

7 Winkel, J. te, *De Ontwikkelingsgang der Nederlandsche Letterkunde*, IV^2, Haarlem, 1924, blz. 58-59. Hij beperkt zich tot de vermelding van Van Engelen's drie werken die ons bekend zijn, en in de Inleiding van dit hoofdstuk genoemd werden. De *Pastor-Fido Verduyts* noemt hij niet bij name, hij spreekt over ‘Roeland van Engelen, die [...] Guarini's “Pastor fido” vertaalde’.
Rombauts, E., *De Letterkunde der XVIIe eeuw in Zuid Nederland*, in: *Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden*, deel V, 's-Hertogenbosch enz., (1952), blz. 379-482; Van Engelen noemt hij op blz. 448; mijn citaten vindt men derhalve ook daar.

Ontwikkelingsgang enz. noemt de eerste bij de vermelding van *Pastor-Fido Verduyts* echter géén jaartal. Rombauts weet ons - in zijn bijdrage over *De Letterkunde der XVIIe Eeuw in Zuid-Nederland* in de onvoltooide *Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden* - te vertellen dat Van Engelen 'tussen 1650 en 1665 samen met Willem Ogier in dienst stond van de Violieren'. Deze kamer, 'de rederijkersafdeling van de St. Lucasgilde' aldus Keersmaekers, was 'niet enkel de artistenkamer [...], doch ook die van de welstellende intellectuelen der stad [= Antwerpen]'[8]. Van Engelen - dit terzijde - schijnt carrière gemaakt te hebben, hetzij in de artistieke hetzij in de financiële sector. Immers, vóór 1650 was hij factor van de Olyftack, 'de kamer der neringdoende stedelingen'[9]!

Oudere geschiedschrijvers, c.q. compilatoren van biografica, beperken zich praktisch tot het vermelden van de naam Van Engelen, zonder details te geven. Zo Witsen Geysbeek[10]. Snellaert noemt Van Engelen in één adem met Ysermans, de inaugurator van de pastorale en de opera in Zuid-Nederland, en met De Conincq, die 'Lopez [sic] de Vega' navolgde; Van Engelen hield zich 'aan een wyze [...], welke veel van Calderon had'[11]. Stécher noemt R. van Engelen onder *autres rhétoriciens d'Anvers;* hij vermeldt diens *Aeneis*-vertaling en twee drama's die Van Engelen (*a*) *fait jouer chez les Violieren; Pastor fido* en *Le roi de Naples*[12]. Worp vermeldt slechts terloops Van Engelen's naam als die van 'een andere vertaler' van de PF[13].

Hierboven (Dl. II, Hfdst. III) heb ik reeds het een en ander over het (ook pastoraal) toneel te Antwerpen meegedeeld. Daar moet in de eerste decennia van de zeventiende eeuw een vrij grote activiteit hebben geheerst. Het lijkt mij niet uitgesloten dat Olschki het overzicht van Snellaert heeft gekend, en op grond van die kennis Van Engelen's boek hypothetisch heeft gedateerd.

Toch is het waarschijnlijk dat *Pastor-Fido Verduyts* later is ontstaan. Dat wil ik nader adstrueren.

8 Keersmaekers, A.A., *Geschiedenis van de Antwerpse Rederijkerskamers in de jaren 1583-1635* (Aalst, 1952), blz. 7.
9 De karakteristiek van d'Olyftack bij Keersmaekers (noot 8 hierboven), blz. 8.
10 Witsen Geysbeek, P.C., *Biografisch Anthologisch en Critisch Woordenboek der Nederduytsche Dichters*, II, (1882), blz. 291.
11 Snellaert, (F.A.), *Schets eener geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*, vierde vermeerderde en verbeterde uitgave, Gent-Utrecht, 1866, blz. 163-164.
12 Stécher, J., *Histoire de la Littérature Néerlandaise en Belgique*, Bruxelles, (1886), blz. 255-256.
13 Worp, J.A., *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*, II, Groningen, 1908, blz. 111, noot 1.

Allereerst is daar de uitgave in 1662 van Van Engelen's *Aeneis*-vertaling[14]. Deze overzetting blijkt onvoltooid te zijn en alleen de tekst van Vergilius' epos tot en met vers 46 van boek VII weer te geven. Het is mogelijk een laat werk van onze auteur. Maar een tijdsbestek van meer dan 40 jaar tussen de ene grote vertaling (van de PF) en de andere (van de *Aeneis*) lijkt wat lang, zij het niet onmogelijk. Wel staat het vast dat de *Aeneis*-vertaling van latere datum is dan *Pastor-Fido Verduyts*. Dat wordt duidelijk als men de twee uitgaven met elkander vergelijkt. Beide bezitten namelijk in het voorwerk een stuk proza dat een betoog behelst over de spelling die door Van Engelen gebruikt wordt. Het *Tot den onverdielden Lezer* van 1662 blijkt een verbeterde, hier en daar aangevulde versie van hetzelfde betoog in het *Aan den onverdeelden Leser* uit de *Pastor-Fido Verduyts*[15]. De *terminus ante quem* van het laatste boek is dus 1662. Ook het feit dat de PF-vertaling c.q. -bewerking wèl, de Vergilius-vertaling niét is voltooid, maakt het waarschijnlijk dat de eerste van vóór 1662 dateert.

Op blz. 210 van *Pastor-Fido Verduyts* treft men - een tweede aanwijzing - een mededeling aan over het Privilege en de Octroyen. Daarin wordt gezegd dat ‘wanneer jmandt tot de deze [= octrooien] niuwschirch [sic] is’ hij zich moet wenden tot de ‘Procureur Goubau. Tot Brussel’. De *Biographie Nationale* vermeldt een François Goubau die, geboren te Antwerpen en aldaar op 4 oktober 1611 gedoopt, na een verblijf van verscheidene jaren aan de Spaanse ambassade bij het Vaticaan, in 1640 naar zijn vaderland terugkeerde en in datzelfde jaar algemeen ontvanger der domeinen in zijn vaderstad werd[16]. Over een procureurschap vindt men daar niets. Toch is het waarschijnlijk dat deze François dezelfde is als de ‘Procureur Goubau’. Maar dan kan de *Pastor-Fido Verduyts* op zijn vroegst in de eerste jaren na 1640 zijn verschenen. Men kan ook zeggen: de *terminus post quem* is 1640[17].

Een derde aanwijzing wordt geleverd door de titelprent van Van

14 *P. Virgilius Maro. Verduijtst*/R.V.E./Gedruckt tot Antwerpen, by Marcelis Parijs, in de Cammerstraet inden swerten Hondt. 1662. - Twee exemplaren van dit boek zijn aanwezig in de Leidse UB, waarvan één ten onrechte in de catalogus vermeld staat als uitgegeven te Amsterdam.

15 Eén voorbeeld van de weinige wijzigingen die (vanzelfsprekend latere) verbeteringen blijken: op blz. [1] vindt men in *Pastor-Fido Verduyts:* ‘naar de ouwde spellingh’ spreken. In *P. Virgilius Maro. Verduijtst* leest men op die plaats (eveneens blz. [1] van het betoog): spreken ‘naar de ouwde galmingh’.
Op dezelfde bladzijde vindt men in het laatstgenoemde boek een toevoeging waarin gehandeld wordt over het Latijn, het Engels en de Hoogduitse spelling; alsmede een kritiek op Cats' verwaarlozen van het woordgeslacht.

16 *Biographie Nationale de Belgique*, Tome 8, kol. 156 s.v. Goubau, het twéède artikel betreffende een François Goubau.

17 Er moet hier worden opgemerkt dat de mededeling over het Octrooy ingeplakt blijkt te zijn. Dat constateerde ik het eerst ter KB Brussel. Daarna pas zag ik hetzelfde op de microfilm van het Londense exemplaar. In theorie is het dus mogelijk dat het boek van Van Engelen van vóór het procureurschap van Goubau dateert. Aangezien ik hier slechts streef naar een approximatieve datering, heb ik gemeend dat dit detail verwaarloosd mocht worden, tenzij later blijkt dat dit niet verantwoord is. Of er iets, en zo ja wat, onder het opgeplakte strookje heeft gestaan, heb ik niet kunnen constateren.

Engelen's boek. Deze werd gegraveerd door C. van Coukerken naar een ontwerp van A. Diepenbeck. Beiden verzorgden op dezelfde wijze zowel de titelplaat van *P. Virgilius Maro. Verduijtst* (1662) als die van *Den Coninck van Napels Ofte In Wanhoop Hoop* (z.j.)[18]. Van Coukerken, geboren in 1626, is waarschijnlijk pas in 1660 tot het St. Lucasgilde toegetreden; men weet van hem dat hij werkte voor de drukkers van zijn tijd[19]. De tweede, Diepenbeck, is bekend genoeg om in iedere encyclopedie enige ruimte toebedeeld te krijgen. Hij is in 1623 in het Antwerpse schildersgilde opgenomen; in 1641 werd hij er deken van. In Antwerpen ook is hij vóór 16 september 1675 gestorven[20]. Op grond van deze gegevens moet het onmogelijk genoemd worden dat *Pastor-Fido Verduyts* in of rond 1620 is verschenen. In dat geval zou het boek immers verlucht zijn door twee kunstenaars van wie de een nog niet geboren was en de ander nog niet tot de Antwerpse schildersgemeenschap was toegelaten, waarschijnlijk mede in verband met zijn jeugdige leeftijd.

De combinatie van een tweetal mededelingen, hierboven reeds aangehaald, levert een vierde aanwijzing voor approximatieve datering. Als Van Engelen tussen 1650 en 1665 in dienst van de Violieren stond[21], en zijn *Pastor-Fido Verduyts* door de Violieren werd opgevoerd[22], is het niet waarschijnlijk dat de vertaling van Guarini's spel lang vóór 1650 is ontstaan. Vóór dat jaar immers zou het wel ‘d'Olyftack’ zijn

18 *Den Coninck/van/NAPELS/Ofte/In Wanhoop Hoop./* Speelwys verthoont op de Camer van de /Gulde van *S. Lucas*, die men noemt de /Violiere binnen Antwerpen. */vignet/Men vindtse te koop:/*T'Antwerpen, op den hoeck van de lieve Vrouwe straet./
Bij Rombauts, E., *De Letterkunde der XVIIe eeuw in Zuid-Nederland*, in: *Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden*, deel V, 's-Hertogenbosch enz., (1952), blz. 448, leest men erover: ‘... een belangrijk historiespel, [...] waarin een echt Spaans gegeven, overeenkomstig de werkwijze van De Grieck [bedoeld is Claude de Grieck (1625-±1670), auteur van o.a. *Den Grooten Belisarius* (1657)] in de geest van de Franse vroeg-classieke tragedie omgezet wordt’.
Ik heb het exemplaar ter Leidse UB, sign. 1088.D.30 geraadpleegd. In het spellingsbetoog, dat ook (achter) in dit boek staat afgedrukt, blijkt een in *Pastor-Fido Verduyts* met inkt verbeterde drukfout, in de druk zelve gecorrigeerd. Dat maakt waarschijnlijk dat dit ongedateerde toneelstuk later is gedrukt dan de Guarini-vertaling.

19 De gegevens over Van Coukerken ontleen ik aan de *Biographie Nationale de Belgique*, Tome 3, Bruxelles, 1873, kol. 385-387.

20 *De Katholieke Encyclopaedie IX*, Amsterdam, 1935, kol. 30; Delen, A.J.J., *Beschrijvende Catalogus* (van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) Antwerpen, 1948, Dl. I, blz. 95; de *Biographie Nationale de Belgique*, Tome 6, Bruxelles, 1878, kol. 47, geeft een in de details iets afwijkende informatie. Ik heb me gehouden aan de recentere gegevens.

21 Rombauts, E., op. cit. (zie noot 18 hierboven), blz. 448.

22 Stécher, J., *Histoire de la Littérature Néerlandaise en Belgique*, Bruxelles, (1886), blz. 256. De mededeling over de opvoering berust op wat het titelblad van *Den Coninck van Napels* vermeldt; zie boven, noot 18.

geweest, die het werk van zijn toenmalige factor had opgevoerd. Het is daarom wellicht niet te gewaagd de *terminus post quem* van 1640 naar 1650 te verschuiven. Dat zou betekenen dat Van Engelen's werk gepubliceerd werd tussen 1650 en 1662[23].

Daarmee, dacht ik eerst, zijn de externe gegevens die tot de datering van het boek kunnen bijdragen, wel uitgeput. Het bleek echter anders te zijn. Zowel in de *Pastor-Fido Verduyts* als in *P. Virgilius Maro. Verduijtst* valt de lezer de eigenaardige spelling op. Naar aanleiding nu van de reeds door mij genoemde vertogen over die spelling, die in beide boeken zijn afgedrukt, ben ik op zoek gegaan naar mededelingen over Van Engelen in geschriften die handelen over de geschiedenis van de spelling in het Nederlandse taalgebied. Ik heb er één gevonden die in het kader van deze dateringspoging van belang is. Ze is van de hand van De Vooys. Hij schrijft in de bewerkte herdruk van zijn artikel *Uit de jeugd van onze Spraakkunst* over een spellingvoorstel van Bolognino uit 1657, en vervolgt dan: 'Vier jaar te voren had een ander Antwerpenaar, R. van Engelen, in *Den Pastor fido verduytst* (1653) pogingen tot spellingverbetering gedaan'[24]. In een noot citeert De Vooys dan letterlijk uit het betoog van Van Engelen zoals we dat vinden in diens 'Aan den onverdeelden Leser'. In een andere noot deelt hij mede dat Dr. A. Zijderveld zijn aandacht op dat boekje van Van Engelen had gevestigd.

De geciteerde zin van De Vooys is interessant. Er wordt in gezegd dat Van Engelen Antwerpenaar was, zoals ook de *Biographie Nationale* doet[25]. De titel van het door De Vooys geciteerde boek wijkt iets af

23 In een voorstudie van zijn boek over de Nederlandse Letterkunde, te weten *Het Vlaemsch Tooneel in de XVIIe eeuw*, in: *Belgisch Museum* IX, (1845), blz. 286-365, zegt F.A. Snellaert op blz. 332: 'De *Pastore* [sic] *fido* werd onderscheidene malen in onze tael overgezet, *in 't midden der zeventiende eeuw* nog door Roeland van Engelen, doch meest in Holland enz.' (cursivering van mij, *P.V.*). Deze approximatieve datering klopt met mijn conclusies tot nu toe. Snellaert zegt nergens waarop hij zijn bewering baseert. In zijn lijst van *Bewysstukken* (blz. 286-316) meldt hij van Van Engelen *Den Konink van Napels* en *Pastor Fido verduyts* (beide titels geef ik hier in Snellaert's schrijfwijze). Hij noemt ze beide als stukken waarvan hij exemplaren zonder titelbladen (en dus zonder jaartal) heeft gebruikt.

24 Vooys, C.G.N. de, *Verzamelde Taalkundige Opstellen* I (Groningen enz., 1924), blz. 287, in de bewerkte herdruk van zijn in opzet drieledig artikel *Uit de jeugd van onze Spraakkunst*, dat in 1917 in *De Nieuwe Taalgids* begon te verschijnen. Het beloofde slotdeel is nooit als zodanig in het tijdschrift verschenen; het materiaal ervoor is, blijkens de tekst zelve of de noten erbij, verwerkt in enkele anders 'getitelde' artikelen in daaropvolgende jaargangen; *De invloed van de Renaissancespraakkunst in de zeventiende eeuw* (Jrg. XII, 1919, blz. 248-263); *Uit en over oude spraakkunsten* (Jrg. XIV, 1921, blz. 44-50 en 142-147) en Jrg. XV, 1922, blz. 93-100) zijn er wel de belangrijkste van. Het artikel in de verzamelbundel treft men aan op blz. 276-314.

25 *Biographie Nationale de Belgique*, Tome 6, Bruxelles, 1878, kol. 580, s.v. Engelen.

van die van de Londense, Parijse en Brusselse exemplaren; bovendien wordt een jaar van uitgave vermeld. Dit wijst erop dat De Vooys bij de bewerking van zijn artikel, in 1924, een exemplaar van Van Engelen's *Pastor-Fido Verduyts* in handen heeft gehad - of uit de tweede hand, via Zijderveld, kon citeren - met méér informatie dan de drie ons thans bekende exemplaren geven. Het eenvoudigst lijkt de veronderstelling dat het bewuste boek de daar ontbrekende titelpagina wèl bezat, met een ietwat andere titel, èn plaats en jaar van uitgave. Of heeft De Vooys uit een naslagwerk als de *Biographie Nationale* geconstateerd dat Van Engelen een Antwerpenaar was, en vermeldde het boek alléén het jaar van uitgave?

Mijn pogingen het door De Vooys (of Zijderveld) geciteerde boek te achterhalen, zijn op niets uitgelopen[26]. Controle van de datering De Vooys-Zijderveld is dus niet mogelijk gebleken. 1653 stemt evenwel zo goed overeen met mijn ruime approximatieve datering ‘tussen 1650 en 1662’, dat ik de *Pastor-Fido Verduyts* niet alleen tussen 1650 (De Potter) en 1660 of eerder (Le Gouche) heb geplaatst, maar er tevens, zij het voorzichtigheidshalve met een vraagteken, 1653 bij heb vermeld. Andere gegevens over de plaats, waar Van Engelen's PF-vertaling c.q. -bewerking is uitgegeven, dan die in de *Biographie Nationale*[27], heb ik niet kunnen vinden.

Na deze verantwoording omtrent de plaats van Van Engelen's *Pastor-Fido Verduyts* in dit boek, wil ik op de gebruikelijke wijze de tekst ervan bespreken. Allereerst komen dus het voorwerk en het ‘na-werk’ ter sprake. Vervolgens wordt de tekst ‘grosso modo’, en daarna ‘en détail’ bekeken. Dit laatste houdt in, dat ik een poging waag de vertaalarbeid van Van Engelen te karakteriseren door vergelijking van enkele passages met de tekst van de oorspronkelijke PF.

III. Voorwerk

1. Titel-plaat

Zoals we reeds gezien hebben, vertoont de titelplaat een bazuinblazende figuur boven een pastoraal tafereel[28].

Bij nader toezien blijkt het laatste een illustratie van de beginscène van de PF[29]. We zien links op de voorgrond Linco, rechts Silvio met

26 Mevr. A.G. Zijderveld-Menalda was zo welwillend een intensieve maar helaas vergeefse speurtocht in de bibliotheek van wijlen haar man te ondernemen. Zo het boek al in Dr. Zijderveld's boekenverzameling is geweest, dan moet het er al jaren geleden uit zijn verdwenen.
27 Zie boven, blz. 341.
28 Zie boven, blz. 340.
29 PF I, 1, ed. Fassò, blz. 43-51.

zijn jachtgezellen en hun honden. In de verte, links in de rand van een bos loopt een wild zwijn dat al in het tweede vers van Guarini's speltekst ter sprake wordt gebracht. Aan de horizon staat op een heuvel een tempel waarnaar Silvio zich aan het eind van de scène op weg begeeft. In de lucht ziet men, vlak boven de kim een zeer heldere 'ster'. Dat is kennelijk Venus, waarop Linco in zijn pleidooi voor de liefde wijst (PF I, 1, 163-164).

Dit is, voor zover ik weet, de eerste illustratie van een fragment van Guarini's spel, die in het Nederlandse taalgebied is verschenen.

De verso-zijde van de titelplaatpagina is blanco.

2. Aan den onverdeelden leser

De drie volgende bladzijden geven het hierboven in ander verband reeds aan de orde gestelde vertoog 'Aan den onverdeelden Leser'.

Dit stuk introduceert de spelling van *Pastor-Fido Verduyts*, en verschaft ons daarbij allerlei informatie over uitspraak en spelling van het Nederlands in de 17e eeuw, zowel in Zuid- als in Noord-Nederland. De belangrijkste afwijkingen van het normale spellingbeeld uit zeventiende-eeuwse teksten zijn wel: de schrijfwijze *ii* voor de klank die wij in gesloten lettergrepen met *ie* aanduiden; *i* voor ons *ie* in open lettergrepen; *ou* voor ons teken *oe;* en *ouw* voor ons *ou*. De *ij*-klank, die bij ons nu eens met *ij* dan weer met *ei* wordt aangeduid, blijkt Van Engelen alleen met het teken *y* aan te geven. Ter introductie en gewenning laat hij aan het einde van zijn betoog de volgende acht regels (een kort gebed) afdrukken:

> Bindt als met zielen[30] vast, myn Ziil in dyn gedacht,
> Dat noot[31] een broos gepyns, myn bryn kompt overwinnen,
> Iaacht 't Helsche spoock van-daar, naar duyster *Tarters* nacht,
> Leert my door dyne vrees, in vreden Dy te-minnen:
> Dryft onrust uyt myn hart, di daar gedurich knaacht;
> Waar wanhoop dickmaal woont, in rouw en druck verslonden:
> Door dynen rynen geest, dees valsche vrees verjaacht;
> En dat myn bryn tot vreucht, door deucht doch wort ontbonden.

Vrijwel zeker is dit een citaat. Niet alleen de inhoud, die op (het slot van) een gebed wijst, maar ook de stijl van het fragment, zo geheel anders dan die van Van Engelen in zijn vertalingen zowel van de PF

30 'zelen': een thans nog in Zuid-Nederland voor '(dikke) touwen' gebruikt woord, in een in zekere mate fonetische spelling; vlak boven dit citaat komt het woord nogmaals als *zielen* gespeld voor, zodat er wel geen sprake is van een drukfout.

31 noot = nooit. Ook elders in het boek worden *nooit* en *ooit* altijd gespeld met weglating van de *i: noo*(*d*)*t* en *oot*. Vgl.: regel [5] van het citaat op blz. 357; regels [5], [15], en [21] van het citaat op blz. 375; en regel [4] van het 5e citaat in noot 111 op blz. 369.

als van de *Aeneis*, wijzen daarop. De herkomst heb ik echter niet kunnen achterhalen.

Het voorafgaande betoog interesseert ons evenwel méér, op grond van het feit dat het ons ook enige informatie verschaft over handel en wandel van Van Engelen. De her en der verspreide gegevens wil ik hier bij elkaar zetten, om zo enig licht te werpen op een auteur die tot nu toe vrijwel in het duister der onbekendheid gebleven is.

In de tweede zin van zijn betoog zegt Van Engelen dat hij enige jaren geleden uit het buitenland is teruggekeerd. Hij kwam toen uit streken ‘waar-'men [lees: m'en][32] den Latynschen A.B. volght’. Verderop in het stuk noemt hij als voorbeelden van ‘Landen di den Latynschen A.B. volgen [...] Italien, Spanien, Vranckryck’.

Het lijkt zeer waarschijnlijk dat Van Engelen van deze drie landen het eerste en het laatstgenoemde heeft bezocht. Frankrijk, niet alleen omdat een reis van Zuid-Nederland naar Italië of Spanje praktisch altijd door Frankrijk voert, maar ook omdat Van Engelen op de hoogte blijkt van de taaltoestanden in dat land. Van de twee andere genoemde landen komt Italië, vaderland zowel van Vergilius als van Guarini - van beiden heeft hij het belangrijkste literaire werk vertaald - het eerst in aanmerking.

Als Van Engelen komt te spreken over de ‘uytspraack der letteren’ maakt hij onderscheid tussen ‘wy’ en de mensen uit ‘de Kempen’, den Bos, Toungeren, S. Truyen’, alsmede tussen die van de ‘gemeente’ uit Luik en van ‘de Eeldom’ aldaar. Hij spreekt ook over ‘Hollandt’ en ‘Nederlandt’, maar als over elders gelegen gebieden. Zo zegt hij dat er in Frankrijk al van een eenheidstaal gesproken kan worden bij de ‘Eeldom ende 't beter volck’, maar dat dit in Nederland nog niet het geval is. Nederland staat voor hem op één lijn met Frankrijk, als ‘buitenland’.

Men mag, meen ik, concluderen:

R. van Engelen, afkomstig uit het westelijk deel van Zuid-Nederland, was een taalkundig en (getuige zijn vertalingen van Guarini en Vergilius) ook letterkundig geïnteresseerd man, die in Frankrijk en hoogstwaarschijnlijk ook in Italië heeft gereisd. Hij beheerste het Latijn en het Italiaans in die mate, dat hij meende zich aan het vertalen van een beroemd werk uit elk van die beide talen te kunnen zetten. Wat Vergilius' epos betreft, was hij zeker nièt de eerste vertaler in Zuid-Nederland[33], wat de PF betreft m i s s c h i e n wèl[34].

32 Zo spelt Van Engelen soms, naar ook blijkt uit andere plaatsen, zoals r. [14] van het citaat hieronder op blz. 374, het hedendaagse *men*.

33 Dat was, reeds in 1556, Cornelis van Ghistele. Cfr. Geerebaert, A., *Lijst van de gedrukte Nederlandsche Vertalingen der oude Grieksche en Latijnsche schrijvers*, Gent, 1924, blz. 177.

34 Zie boven, blz. 252-254.

3. Opdracht

Na een blanco bladzijde volgt bij wijze van Opdracht deze tekst:

> Schoon geslacht het-vvelck, als in helle-lucht zonne-stralen; vvaar, dat, der mannẽ om-zucht, hyght onder 't vvapentuych: ende den lof daar verkregẽ draaght 't uvver Fanen [= tempels] op. VVeerdicht deze overzetting, als door uvve machten volbrocht; vvaar myn onvruchtbaar bryn kracht heeft vervvorven; zinde [sic] met d'oogẽ van den zin een licht van uvve Hemelsche schoonheden. Ende als ygen aan den Arent de lucht, de svvingẽ[35] tot het svveven, zoo kompt uvv tou al vvat vveerdich in dezen Rym kan ghevonden vvorden: 't geen dat overblyft, als niit genouch gheschaaft, liift hiir af het beste te denckẽ; hetvvelck door uvve aangeborene goudertirenthyt niit anders en zal vvorden aanveert, vvanneer [*mogelijk hier toe te voegen:* gy. *of het volgende woord te splitsen in* ge denckt] gedenckt dat den Opdrager is van zoo vele deughden.
> *Ootmoudighen Dinaar* R.V.E.

Het is een hooggestemde, galante, precieus-bondig gestileerde opdracht van het werk aan het vrouwelijk deel der natie[36].

4. Toneelaanduiding en lijst der personages[37]

Op de verso-zijde van de opdracht treft de lezer de toneel-aanduiding en de lijst der personages aan.

Anders dan bij Guarini, b e g i n t Van Engelen met de toneelaanduiding. Deze blijkt een vrije vertaling van *La scena è in Arcadia*, en luidt: ‘De handelingh in Arkadia’.

Daaronder volgt de bekende lijst van *Le persone che parlano*, bij Van Engelen echter niet als zodanig aangeduid door een ‘kop’. Het enige belangrijke verschil met de lijst van Guarini is, dat *Alfeo* als sprekend

35 *svvinge*(n) = vleugel(s); zie beneden, blz. 367 en noot 103 daarbij.

36 Uitvoerig taalkundig commentaar bij deze tekst waag ik niet te geven; een tastende poging tot parafrase biedt het volgende resultaat:

> *Schoon geslacht dat* [*straalt*] *als in heldere lucht de zonnestralen* [*doen*]*;* [*geslacht*] *omwille waarvan dat der mannen zucht* [*en*] *hijgt onder de wapenen; en waaraan het* [= *mannelijk geslacht*] *de lof die het daarmee behaalt in uw tempels opdraagt.* [*Schoon geslacht*] *taxeer* [= *beoordeel*] *deze vertaling*, *daar het er een is die door uwe machten tot stand is gekomen;* [*uwe machten*] *waaruit mijn onvruchtbaar verstand kracht heeft verworven doordat ik met de ogen van mijn geest een lichtglans van uwe hemelse schoonheden zag. En zoals de lucht de arend toebehoort*, *de vleugels voor het zweven zijn bestemd*, *zo komt u toe alles wat er waardigs in dit gedicht kan worden gevonden; wat*, *als niet genoeg beschaafd overblijft*, *gelieve daarover maar het beste te denken; dit alles zal ongetwijfeld door uw aangeboren goedheid worden geaccepteerd*, [*zeker*] *als ge u realiseert dat degene die* [*u*] [*dit*] *opdraagt is*, *de ootmoedige dienaar van zo vele deugdzame vrouwen*, R.V.E.

37 In feite geen onderdelen van het voorwerk. Voor het gemak heb ik ze echter daarbij behandeld.

personage is komen te vervallen. Verder zijn er een aantal kleine afwijkingen of wijzigingen, die echter voor het spel geen enkel belang hebben en waaraan ik dus stilzwijgend voorbijga; soms laten ze zich zonder veel moeite verklaren, soms ook maken ze de indruk vrij gratuït te zijn. Geen van deze verschillen noodzaakt ons te veronderstellen dat Van Engelen een andere tekst (bijvoorbeeld een Franse vertaling) dan de Italiaanse van Guarini voor zich heeft gehad.

Door de lijst van personages wordt de verwachting gewekt dat in de vertaling slechts de *Prologo* van Alfeo is weggelaten en verder een integrale vertaling van de PF zal volgen. Die verwachting wordt inderdaad bevestigd[38].

Zonder dat Van Engelen zijn lezers ook nog een vertaling van Guarini's *Argomento* biedt, begint op blz. 3, onmiddellijk na de lijst van personages, 'HET/EERSTE DEEL/I. HANDELINGH./Silvio, Linko'. Voordat we naar de speltekst gaan kijken, wil ik echter - zoals ik op blz. 346 aankondigde - eerst nog het 'na-werk' aan de orde stellen.

IV. Het 'na-werk'

Ook de *Pastor-Fido Verduyts* bezit, evenals De Potter's vertaling, enig 'na-werk'. De ongenummerde pagina's die op de laatste tekstbladzijde volgen, blijken gebruikt voor het afdrukken van een drietal aanhangsels, alle drie in het Frans.

Van het eerste wordt gezegd dat het aan Lactantius (eind 3e-begin 4e eeuw na Chr.) is ontleend. Het is het verhaal over een Beiers edelman die zijn gestorven vrouw door zijn gebeden terugwint en behouden mag, op voorwaarde dat hij zich onthoudt van vloeken. Na enkele jaren weer verenigd te zijn geweest, en kinderen gekregen te hebben, worden de echtelieden opnieuw gescheiden, doordat de vrouw spoorloos verdwijnt als haar man, door wijn en toorn verhit, in vervloekingen tegen zijn bedienden is uitgebarsten. Een en ander dient als illustratie bij een citaat uit Seneca's *Hercules Furens:*

> Odit verus Amor nee patitur moras,
> Munus dum poterat [sic] cernere perdidit[39].

dat in het Frans wordt weergegeven als

> l'Amour haït delây. Orphee son present;
> Voulant le regarder perdit dans un moment.

38 Dat de vertaling integraal is, sluit niet uit dat hier en daar een passus van langere adem wat is bekort, of dat nu en dan een hele of halve versregel werd weggelaten. Zie beneden, blz. 362-364.

39 Deze verzen zijn ontleend aan de Tweede Reizang, de vs. 588-589; men dient in plaats van *poterat* te lezen *properat*. Het koor der Thebanen spreekt hier over Orpheus en Euridice. Ik raadpleegde Sénèque, *Tragédies*, Tome I, [...] texte établi et traduit par L. Herrmann, Paris, 1961^2.

Daarop volgen twee gedichten: *Sa Plainte Poetique* (de klacht van een minnaar over zijn Silvie, uitlopend in een gebed tot God) en *Les Alpes de-nuict dans la Tempeste* (een vergelijking van het aangegeven landschap tijdens onweer met de toestand van een minnaar wiens liefde niet wordt beantwoord)[40]. Noch van het prozastuk, noch van de twee gedichten heb ik de precieze herkomst kunnen achterhalen[41]. Het is niet goed duidelijk, of ze in enig verband met de *Pastor-Fido Verduyts* staan dan wel uitsluitend als boekvulling moeten worden beschouwd; in ieder geval hebben alle drie de teksten betrekking op een liefdesrelatie, in *Sa Plainte Poetique* zelfs op een liefde in een landelijk milieu en voor een geliefde met een typisch 'pastorale' naam. Dergelijke toevoegsels komen overigens in 17e-eeuwse boekwerken te vaak voor[42] om opmerkelijk te mogen heten.

40 Het eerste gedicht bestaat uit 36 alexandrijnen, waarvan ik de eerste zes, met daarin de enige maal dat Silvie genoemd wordt, citeer:

Par un arrest fatal ma triste destinée
Qui voit en ces desers mon ame delaissée
Du plus aymable obiect qui vit desoubs les Cieux,
Presente incessament Silvie devant mes yeux,
Pour me combler d'envies. veu que sans esperance
Ie vois durer mon mal dans la perseverance.

Het tweede gedicht telt vier strofen, waarvan ik hier de eerste laat volgen:

Rochers pointues, *desers affreux*,
Echos plaintifs, *voutours* [*sic*] *hydeux*,
Toneres qui roulez dans une longue course;
Obscures nuicts, *esclairs brillans:*
Estourdissans les yeux, & *sens*,
Simbole des enfers,
Seiours d'esprits pervers,
Et lieux de vostre sourse [*sic*].

De tweede strofe begint dan met: *Simbole aussi d'un Courtisan;* enz.

41 Misschien biedt, in het eerste gedicht, de naam Silvie aanknopingspunten voor een systematische speurtocht, al is deze meisjesnaam in pastorale poëzie wel heel erg traditioneel! In ieder geval stamt *Sa Plainte Poetique* niet uit Mairet's *Sylvie* (1628), een van de meest herdrukte Franse pastorale drama's. Kennis van de herkomst der beide verzen is overigens in het kader van deze studie niet erg belangrijk. We weten immers niet of de toevoeging van Van Engelen is uitgegaan, dan wel uitsluitend aan de drukker/uitgever te danken is. Beide gedichten blijken in ieder geval uit de christelijke cultuursfeer te stammen, getuige uitdrukkingen als: *mon Dieu* [...] *Pere de lumiere* aan wie gevraagd wordt van de klagende weg te nemen *le pouvoir*, *de te pouvoir deplaire* - en termen als *peché* en *Ange*. Hun plaats in de *Pastor-Fido Verduyts* is in zoverre niet vreemd dat, zoals blijken zal, de tekst van Van Engelen een christelijke 'kleur' heeft.

42 Bijvoorbeeld bij Vondel, achter *Het Pascha* ofte De Verlossinge Israels wt Egijpten (1612), *Hiervsalem Verwoest* (1620), *Hippolytus* of Rampsalige kuyscheyd (1628), *Leeuwendalers* (1647), *Salomon* (1648) en *Lucifer* (1654); en enkele gevallen, met name bij *Hippolytus* en *Leeuwendalers* is evenwel enig verband met het voorafgaande spel w a a r s c h i j n l i j k ; cfr. Smit, W.A.P., *Van Pascha tot Noah* I, 43, 77, 152-153, 485 en II, 35, 162.

V. De tekst van Pastor-Fido verduyts

1. De tekst als geheel

a. De redactie van de PF-tekst die Van Engelen heeft gebruikt

Als we willen vaststellen welke redactie van de PF-tekst door Van Engelen bij zijn vertaalarbeid is gebruikt, moeten we weer de bekende plaatsen nagaan, die dienstig kunnen zijn bij zo'n onderzoek[43].

De belangrijkste passages die tot herkenning van de *Vorlage* kunnen voeren, zijn: PF V, 3, 77 en PF IV, 2, 10-11.

Op blz. 177 van *Pastor-Fido Verduyts* vindt men de vertaling van het eerstgenoemde vers:

> (En kindelt[44] nu de vlam,) den vlouyenden bituym,
> Lecht daar-op mir vol reuck, [...][45]

Het is dus duidelijk dat Van Engelen een editie van de PF heeft gebruikt die V, 3, 77 n i e t miste. Met andere woorden: hij had zeker géén uitgave van 1602 (bij Ciotti gedrukt en als de 20e editie aangekondigd) of een nauwkeurige herdruk daarvan voor zich.

De vertaling van Dorinda's woorden in IV, 2, 10-11 luidt op blz. 124 van *Pastor-Fido Verduyts:*

> Ghy ziit hiir liifdes zaken
> Een kracht van grote min, O! Linko kompt dit maken[46].

Men mag hieruit opmaken dat Van Engelen waarschijnlijk een tekst voor zich heeft gehad, waarvan r. 10 *effetto* en r. 11 *affetto* had. *Effetto* werd dan weergegeven met 'zaken', *affetto* met 'kracht'. Dat zou betekenen dat de vertaler géén *editio princeps* van de PF heeft gebruikt, want daar staat in r. 10 *affetto* en in r. 11 *effetto*!

Beide plaatsen voeren tot de conclusie dat Van Engelen één der uitgaven zal hebben gebruikt die zowel van de *editio princeps* als van de definitieve tekst van 1602 afweken. In ieder geval verschilde zijn exemplaar in details van de redacties die werden gebruikt door I.V.D.M.D.H.[47], Bloemaert[48] en De Potter[49]. Bovendien maken de verschillen tussen Van Engelen en de genoemde Noordnederlandse vertalers in de weergave van deze sjibboleth-plaatsen het onwaarschijnlijk dat de Zuidnederlander deze voorgangers heeft gekend.

43 Zie boven, blz. 36-38.
44 'kindelt' geeft het *suscitate* uit vs. 76 weer. Het moet derhalve betekenen: wakkert aan, wekt op. Zie ook beneden, blz. 365-369, waar wordt gesproken over de woordenschat van *Pastor-Fido Verduyts*.
45 De Italiaanse tekst vindt men boven, blz. 295.
46 De Italiaanse tekst heb ik boven, blz. 37 reeds geciteerd.
47 Zie boven, blz. 265-266.
48 Zie boven, blz. 295-296.
49 Zie boven, blz. 319-320.

b. De versificatie van Pastor-Fido verduyts

Van Engelen heeft de PF-tekst in alexandrijnen vertaald. Een uitzondering vormen sommige van de passages, zowel in als buiten de bedrijven die door de *Ryen* worden gesproken, c.q. (oorspronkelijk, bij opvoeringen van de Italiaanse tekst) gezongen.

De basis van Van Engelen's vertaling is de jambe. Ook waar hij geen alexandrijnen schrijft, geeft hij de voorkeur aan variatie in regellengte, niet in metrum. Alleen in het Vijfde bedrijf treft men een tweetal passages aan die niet in jamben zijn geschreven; deze komen zo dadelijk aan de orde.

De Ryen binnen de bedrijven treft men aan in III, IV en V. De vertaling van de *Cori* PF III, 2, 52-61; III, 2, 71-80 en III, 2, 104-123[50] bestaat uit regels van vier jamben, die van III, 2, 26-41[51] - evenals de reeds genoemde gezongen door de Nymphen - echter uit één halve, tien hele, en weer twee halve alexandrijnen. Alle *Ryen* in IV zijn eveneens jambisch, met sterke variatie in regellengte.

Alleen in V bestaat de *Ry*, die abusievelijk wordt aangeduid als door *Herder* [sic] gesproken maar in werkelijkheid door de Priesters moet worden gezegd - de *Ry* is het equivalent van de verzen 4-14 van PF V, 3[52] - uit trocheeën. Deze versmaat vindt men ook in de vertaling van PF V, 9, 22-24[53], een fragmentje van een passage die door de *Ry* van Herders gezongen wordt.

Ik heb bij Van Engelen geen principe kunnen ontdekken, waarop hij de (geringe) afwisseling in versmaat in zijn *Ryen* binnen de bedrijven baseert. Immers, éénmaal spreekt de *Ry* van Priesters trocheïsch, en éénmaal (maar slechts even) de *Ry* van Herders. Beide keren gebeurt dat in het Vijfde bedrijf. In het geval van de Herders valt op te merken dat de trocheeën daar voorkomen in een passage die overwegend jambisch is. Van een verschil in versmaat zoals ik dat in De Potter's vertaling vermoed heb[54], lijkt hier geen sprake.

De Ryen tussen de bedrijven blijken alle in jamben vertaald. De variëteit in strofevorm is groot. *Ry* I bijvoorbeeld heeft een 12-regelige strofe, waarvan de vierde, tiende, elfde en twaalfde regel uit 3, de overige uit 6 jamben bestaan. *Ry* II daarentegen heeft slechts strofen van 4 regels, waarvan de laatste met 2 jamben de helft van de lengte van de andere regels heeft. Een soortgelijke vorm heeft *Ry* IV. De *Ry* na III daarentegen heeft een 6-regelige strofe van telkens vier jamben.

Wat de *Ryen* tussen de bedrijven betreft, vertoont *Pastor-Fido Ver-*

50 PF ed. Fassò, resp. blz. 120, 120-121 en 121-122.
51 PF ed. Fassò, blz. 119.
52 PF ed. Fassò, blz. 221-222.
53 PF ed. Fassò, blz. 257.
54 Zie boven, blz. 317-318.

duyts kennelijk een variatie in vormgeving, te vergelijken met die van de PF. Waar de *Ryen* b i n n e n de speltekst optreden, brengt Van Engelen eveneens enige variatie aan, ook wel in navolging van Guarini's handelwijze. Deze markeerde zijn *Coro*-passages door ritme en rijm; de variatie in Van Engelen's tekst bestaat hoofdzakelijk in wisseling van regellengte.

De keuze van de jambe heeft Van Engelen gemeen met zijn Noordnederlandse voorgangers Bloemaert[55] en De Potter[56]. De laatste bracht in de *Reyen* binnen de bedrijven evenwel meer variatie aan; in dit opzicht blijft Van Engelen dan ook diens mindere.

Evenals de beide Noordnederlanders verliest Van Engelen, door het kiezen van de jambe, de mogelijkheid de lyrische geaardheid van de *Coro*-passages uit de PF adequaat in zijn vertaling over te brengen.

c. De toevoeging van een fragment uit Cats' 'Self-stryt'

Na de weergave van PF III, 5, 122 - midden in de dialoog van Corisca en Amarilli, als de laatste afwijzend reageert op Corisca's aansporing tot het bedrijven van de liefde, met het bekende argument: geniet van je jeugd, straks ben je oud en is het te laat - leest men opeens, na een regel wit, en in een veel groter lettertype dan waarin de speltekst gedrukt staat:

> Dit is ter-eeren van myn Heer Cats hiir by
> ghevoucht uyt zynen Zelf-stryt.

En dan volgt, cursief gedrukt, een lange passage ontleend aan *Self-Stryt*. Dit werk van Cats (1577-1660) verscheen in 1620. Het werd op slag zo populair dat het al in het jaar van verschijnen enkele malen werd herdrukt en in 1628 nog eens werd uitgegeven, vermeerderd met een 'Korte inleidinghe' en drie 'gheschiedenissen'[57].

α. Cats' Self-Stryt en zijn populariteit in Zuid-Nederland

Het bewuste werk van Cats stamt uit het begin van diens letterkundige loopbaan. De oorspronkelijke uitgave heeft tot titel: SELF-STRYT/DAT IS/Crachtighe bevveginghe van Vlees en Gheest,/poëtischer wijse verthoont in den persoon ende uytte gheleghentheydt/ van *Ioseph*, ten tijde hy by *Potiphars* huys-/vrouwe wiert versocht tot overspel./*mitsgaders*/Schriftmatighe beschrijvinghe van de heyme-/nisse ende eyghenschap des Christelijcken *Self-Strijts*,/met corte verclaringhe op de

55 Zie boven, blz. 293.
56 Zie boven, blz. 317.
57 Meertens, P.J., *Letterkundig leven in Zeeland in de zestiende en de eerste helft der zeventiende eeuw*. Amsterdam, 1943, blz. 386, noot 284. Dit boek haal ik verder aan als: Meertens, *Letterkundig leven*.

selve./*Door* J. Cats/ [prentje met Joseph en Potiphars vrouw in haar slaapvertrek] / TOT MIDDELBVRGH,/Gedruckt by *Hans vander Hellen*, voor *Jan Pie-/tersz van de Venne*, woonende op den houck van de nieu-/we Beurse, in de Schildery-winckel, Anno 1620./Met Privilegie'.

De inhoud wordt gevormd door een dialoog tussen Jozef en Potifar's huisvrouw, die hier Sephyra wordt genoemd. P.J. Meertens heeft, voor zover ik weet, het uitvoerigst over dit werk geschreven[58]. Aan hem ontleen ik de volgende karakteristiek: 'De strijd tussen het vlees en de geest is het thema, waarop hij [= Cats] van alle zijden het licht van zijn scherpzinnige ethische, godsdienstige, maatschappelijke en ook juridische beschouwingen laat schijnen, om dan tenslotte zich te scharen aan de zijde van de kuise Joseph en stelling te nemen tegen Potiphar's huisvrouw, die het toegeven aan 's mensen immers aangeboren zinnelijke lusten met grote welsprekendheid en keur van argumenten verdedigt'[59]. Meertens acht het gedicht moeilijk samen te vatten, omdat het 'immers eigenlijk niet anders is dan een aaneenschakeling van argumenten pro en contra het toegeven aan zinnelusten'[60]. Na deze opmerking verwondert het de lezer niet, dat Meertens' oordeel over de esthetische waarde van *Self-Stryt* negatief uitvalt: 'Voor stichting en moralisatie moesten de eisen der aesthetica onvoorwaardelijk en geheel naar de achtergrond wijken. Dat doen ze dan ook in deze "Self-Stryt"'[61]. Cats' motieven zijn zuiver, 'maar het resultaat is een smakeloze weergave van een urenlang gesprek tussen een wereldwijze jongeman en een wulpse vrouw', welke dialoog Cats nooit in deze trant had kunnen schrijven, '(a)ls hij deze opstand van de zinnen tegen de geest niet in zijn eigen leven doorleden had'[62]. Bij deze laatste mening sluit Van Es zich aan[63], maar hij verwerpt Meertens' veroordeling van dit 'drama-in-zakformaat' als een stuk waaraan elke handeling ontbreekt en waarvan de personages als menselijke figuren door en door irreëel zijn. Daartegenover stelt hij - en m.i. terecht - dat *Self-Stryt* niet moet worden beoordeeld 'naar de maatstaven van een renaissancedrama' maar dat men het moet beschouwen 'als een allegorie in het verlengde van de rederijkersspelen'.

Rombauts heeft uiteengezet, hoe omstreeks 1620 - d.w.z. ten tijde van de verschijning van *Self-Stryt* - Cats bij de Zuidnederlandse lezers J.B. Houwaert (1533-1599) in populariteit begon te overtreffen en steeds meer als voorbeeld ging gelden voor de auteurs[64]. In de *Neder-*

58 Meertens, *Letterkundig leven*, blz. 262-266.
59 Op. cit., blz. 262.
60 Op. cit., blz. 264.
61 Op. cit., blz. 265.
62 Op. cit., blz. 264.
63 Es, G.A. van, *Cats als moralist en dichter*. In: *Aandacht voor Cats bij zijn 300-ste sterfdag*. Studies [...] bijeengebracht door P. Minderaa. Zwolle, 1962, blz. 7-26; de volgende citaten ontleen ik aan blz. 15.
64 Rombauts, E., *Cats en Zuid-Nederland*, (in de verzamelbundel, aangehaald in de vorige noot) blz. 36-55.

duytsche Digtkonde (eerst na 1700 voltooid) blijkt Michiel de Swaen (1654-1707) ook Cats tot de grootmeesters van de Nederlandse dichtkunst der 17e eeuw te rekenen: ‘hij beschouwt hem - en daarin drukt hij de communis opinio uit van zijn tijd, althans in het Zuiden -, als een volwaardige evenknie van Vondel’[65]. En even verder zegt Rombauts: ‘Cats geldt als de uitnemende vertegenwoordiger van de zoetvloeiende, Vondel als die van de “sterke” d.i. de gedrongen, hoogdravende stijl’[66].

β. Cats' Self-Stryt en Van Engelen

Van de sinds de twintiger jaren toenemende bewondering der zeventiende-eeuwse Zuid-Nederlanders voor Cats is Van Engelen's ontlening een nieuw getuigenis. Er blijkt uit dat ook de ‘verduytser’ van de PF grondig vertrouwd was met Cats' werk. Bij het lezen en/of vertalen van Corisca's betoog werd hij herinnerd aan Cats' Sephyra, en dit bracht hem ertoe Amarilli de tegenwerpingen van de kuise held Joseph in de mond te leggen.

Het citaat vangt aan met de verzen 1-32 van de zevende (lange) passus die door Joseph wordt gesproken[67]. Daarbij aansluitend geeft Van Engelen de eerste twaalf verzen van Joseph's negende passus. Dan volgen daarvan de verzen 77 t/m 100; 133 t/m 164, en als slot de verzen 169 t/m 176[68]. Zo komt Van Engelen tot een geheel van 108 verzen die hij aan *Self-Stryt* heeft ontleend.

De daarin ontwikkelde gedachtengang is als volgt: Sephyra's opwekking in de passus, die aan het begin van het citaat door Van Engelen voorafgaat en die kan worden samengevat met: *Carpe diem*, wordt door Joseph beantwoord met: *Memento mori* (1-32), pregnant in de laatste twee regels aldus geformuleerd:

> De ieucht en is maar roock, diis acht ick alderbest
> Te houwden elken dach als of hy waar de lest[69].

65 Rombauts, E., *Cats en Zuid-Nederland*, blz. 52.
66 Op. cit., blz. 53.
67 J. Cats, *Self-Stryt* enz., 1620, blz. 52-53.
68 Van de negende passus vindt men de verzen 1-12 op blz. 62-63 van *Self-Stryt* 1620. De drie volgende door Van Engelen geciteerde fragmenten op resp. blz. 66, 67-68, en 68-69.
69 *Pastor-Fido Verduyts*, blz. 97. In een druk van *Self-Stryt* uit 1625, ook te Middelburg verschenen luiden deze verzen:

> *'t Is best dat yeder meent dat hem de sonneschyn,*
> *Die heden sich ontluykt, wel laatst sou moghen sijn.*

(J. Cats, *Self-strijdt* enz., tot Middelburgh 1625, blz. 53). Ook in deel 6 van Dichtwerken van J. Cats, Deventer, 1852, blz. 131, vindt men deze regels aldus geformuleerd. Het lijkt er dan ook op (de 19e-eeuwse uitgave wijst in de richting van een *definitieve* versie van deze regels in 1625) dat Van Engelen een vroege druk, van vóór 1625, heeft gebruikt.

In het volgende ‘deel’ wijst Joseph erop hoe Sephyra wel de lof van haar (Van Engelen wijzigt het door Joseph gesproken ‘uwe’ in ‘Liifdens’) kamer zingt, maar niet van de bitterheden der liefde rept.

In de overige ‘delen’ wordt er de nadruk op gelegd dat de staat waarin de mens komt te sterven bestendigd wordt in de dood, in de eeuwigheid. Joseph spreekt hier waarschuwend tot het dartel vlees, dat door Gods stem neergejaagd zal worden in het diepste van de poel der hel: een sterven zonder dood, een pijne zonder end. - Vervolgens gaat Joseph over het geweten spreken. De mens kan zijn geweten wel in slaap wiegen, maar nooit helemaal uitschakelen of doden. Door middel daarvan spreekt God tot hem; wie er zich voor openstelt, ontdekt dat God niet alleen in de hemel is, maar ook in zijn ziel. De ware vreugde is die van een mens die zijn lusten heeft getemd en zich aan God heeft onderworpen.

De slotregels van het citaat vatten dit alles nog eens samen. Ik laat ze hier volgen in Van Engelen's herspelling:

[1] Wel-doun is harten-lust; zich-zelven 't overwinnen
Dat is een Hemels douw, di over onse zinnen
Ghezeghen uyt de lucht, dout alle quaat vergaan.
Daar is geen meerder lust als lust te-wederstaan.
[5] O! noot volprezen vreucht, gherusthyt der ghewissen? [lees:,]
Wi van ghezont verstant, wi zouwd'u willen missen
Voor al dat by den mensch geacht wort aldermeest. [lees:?]
Al wat ons recht vermackt komt uyt een rijnen [sic] gheest[70].

Hoewel Van Engelen ervoor gezorgd heeft dat geen der woorden - die in zijn tekst alle door Amarilli worden gesproken - zich verraadt als oorspronkelijk afkomstig uit de mond van Joseph, is het toch duidelijk dat de gehele passage in het klimaat van de *Pastor-Fido Verduyts* detoneert. Zij is van te christelijke inspiratie om in de mond van de wel deugdzame, maar nergens uit een christelijke moraal levende Amarilli te passen. Kan men bij Cats nog zeggen: in een dermate allegorisch gedicht mag geen *verisimilitudo* geëist worden, in het geval van de *Pastor-Fido Verduyts* moet gesproken worden van ernstige schade die door deze passage aan het geheel wordt toegebracht. Tenminste: als men uitgaat van de veronderstelling dat het ontleende fragmentenmozaiek bedoeld is als onderdeel van het spel. Door de nadrukkelijke aankondiging van de citatenreeks d.m.v. *Dit is ter-eeren* enz., en door de cursieve druk van de Cats-passage, heeft Van Engelen echter ongetwijfeld willen aangeven dat hij dit niet wenst. Het lijkt mij daarom

70 *Pastor-Fido Verduyts*, blz. 99-100; in *Self-Stryt* 1620 staat in regel 3 ‘quael’ i.p.v. ‘quaet’ en in regel 7 ‘is’ i.p.v. ‘wort’. De eerste ‘wijziging’ is mogelijk een drukfout, zoals er zovele in *Pastor-Fido Verduyts* te constateren vallen; de tweede wijziging is een goed specimen van de ook elders in het Cats-fragment aan te wijzen veranderingen die Van Engelen zich veroorlooft; maar die zijn geen van alle van betekenis voor de zin van het citaat.

juist, deze pagina's van *Pastor-Fido Verduyts* bij de beoordeling van de kwaliteiten van Van Engelen's werk buiten beschouwing te laten. Maar ook dàn valt er uit de inlassing van het Catsfragment iets af te leiden! Kennelijk leefde bij Van Engelen enerzijds de behoefte Cats te eren door nagenoeg letterlijk aan hem te ontlenen, anderzijds die om de opvallende 'klimaat'-overeenkomst tussen de dialoog Corisca-Amarilli en het tweegesprek Sephyra-Joseph te laten zien. In zekere zin werden door deze demonstratie Cats en de auteur van de PF op gelijk niveau geplaatst: voor de kenners van Guarini een eerbetoon aan Cats, voor bewonderaars van de laatste een eerbewijs voor Guarini. Tegelijkertijd was een en ander een bewijs van de belezenheid van Van Engelen in het werk van de gevierde Noord-Nederlander: een compliment voor Cats en Van Engelen beide.

d. Eigen toevoegingen van Van Engelen

Bij lezing van Van Engelen's tekst blijkt dat de vertaler zich zoveel mogelijk aan het Italiaans van Guarini heeft gehouden. Afgezien van de zojuist besproken ontlening aan Cats heeft hij slechts éénmaal een passage van wat langere adem uit eigen koker ingelast. Deze passage vraagt nu onze aandacht. Op blz. 6 vindt men - na de weergave van PF I, 1, 90b-94a (Linco is aan het woord):

> Oh! s'una sola
> volta il provassi, o Silvio,
> se sapessi una volta
> qual è grazia e ventura
> l'esser amato, [...][71].

met:

> Had'ghy maar eens gevoult O! Silvio deze zaken,
> En wat voor een gheluck, oprechte Liifd' te-smaken, -

de volgende versregels:

> (Al meen ick datter zyn, zeer luttel op het Aart,
> Ia geen di dit geluck, geniten naar de waardt:
> Te-minnen en bemindt, en dat het is gegeven.
> Niit inder-daat, maar schyn, te kennen wat naar 't leven
> [5] Het-geen hiir sterflyck is, dan onzen loon zal zyn,
> De-gheen di minden meer de deucht en meer de pyn,
> Als wel aan jder tocht der zinnen op-te-queken
> Den brydelozen lust, een uurwerck vol gebreken)

Daarna volgt de vertaling van PF I, 1, 96 e.v.:

71 PF ed. Fassò, blz. 45-46.

so ben io che diresti!
-Dolce vita amorosa,
perchè sì tardi nel mio cor venisti? -

met:

Ick weet ghy zeggen zouwdt, zout leven van de min,
Hou quampt-ghy doch zoo spaa, zoo laat in mynen zin?

In de tussen haakjes geplaatste passage, die op deze wijze als een terzijde herkenbaar is gemaakt, blijkt de eerste helft van de derde regel de weergave van PF I, 1, 94b-95:

il possedere amando
un riamante core,

Het komt mij voor dat deze woorden van Linco het uitgangspunt zijn geweest voor de uitweiding die Van Engelen zich hier veroorlooft.

‘(O)prechte Liifd'' (dat is ‘Te minnen en bemindt’, de weergave van Guarini's ‘het beminnend bezitten van een wederminnend hart’) is iets wat maar zeer weinigen op deze aarde naar waarde weten te genieten. Dat geluk, die liefde is het waardoor we, niet in werkelijkheid maar *per analogiam* (‘[in] schyn’), weten wat ons - na het sterfelijke leven op deze aarde - als loon te wachten staat. Als we tenminste behoren tot hen die de deugd en de inspanning hoger achtten dan het doen groeien van (= toegeven aan) de tomeloze lust bij iedere zinnelijke begeerte: lust die kort van duur en vol zedelijke gebreken (= vol zonde) is.

Het zal duidelijk zijn dat hier aan Linko woorden in de mond gelegd worden die in een weergave van de PF niet thuishoren: een dergelijke christelijk-moraliserende passus detoneert in het heidense klimaat van Guarini's spel. In dat opzicht zijn deze enkele verzen vergelijkbaar met de lange Cats-passage[72]. Maar deze laatste was duidelijker herkenbaar als een vreemd element. Linko's toegevoegde woorden daarentegen worden typografisch niet onderscheiden van de andere, behoudens de haakjes die op dit punt niet afdoende zijn.

Ook deze eigen passage van Van Engelen wijst er dus op, dat hij het aanbrengen van een christelijke toets in het heidense schilderij van de PF geen onaanvaardbare handelwijze achtte.

Verder blijkt zijn poëtische vormgeving beneden peil te zijn. Of dit ook het geval is in de rest van de tekst, dient nader bekeken te worden.

Behalve de hierboven besproken ‘eigen’ passage van wat langere adem, treft men op iedere bladzijde van *Pastor-Fido Verduyts* wel een hele of halve regel van Van Engelen aan, die geen equivalent heeft in Guarini's tekst, en naar alle waarschijnlijkheid *metri* of *rimae causa*

72 Zie boven, blz. 354 en 356-358.

werd toegevoegd. Ik geef er deze twee voorbeelden van (met cursivering van de toevoegingen):

1. Het begin van de passage, waarin Titiro het jonge meisje vergelijkt met een roos en aldus Montano ervan wil overtuigen dat zijn dochter Amarilli gevaar loopt weg te kwijnen als gevolg van het feit dat Montano's zoon haar niet wil huwen[73], wordt in de vertaling van Van Engelen aldus weergegeven:

> .als in een schonen hof
> ‘Een aangename roos, *zeer hoogh uyt 't vuyle stof*
> In hare tere schors, te-voren was gesloten
> Rust snachs *oock* onbekent, *van douw niit overgoten*
> En *onder 't rozelaar geziin niit*, ongepluckt,
> Op mouderlyken steel, *gerust in dit haar luck:*
> Op 'd eerst zeer haastich licht, dat met den dach komt blicken[74]

2. Ook in de weergave van PF III, 2, 71-80[75], een lyrische passage in kortere regels, die deel uitmaakt van de zang der meisjes tijdens het blindemannetjesspel, treft men hetzelfde procédé van toevoegingen aan; in *Pastor-Fido Verduyts*, blz. 81 leest men:

> ‘Ontbonden hart mackt lichten vout.
> Bedriger vals, hou! noch *zoo dout*
> U valsche vreucht my *'d oorloch aan?*
> Wel-dan zoo kom *oock op de baan*,
> *En* teghen u *wil stryden gaan*.
> *Vlight* vry en swiirt, *zoo-zeer ghy kont*,
> *Dout wat ghy moocht*, *en u vermompt*
> *Maar* blinde liifd 'g en krycht my niit;
> Want 't hart is vry *en uyt 't verdriit*[76].

Slechts enkele malen viel mij een toevoeging op die meer is dan dat. Zo illustreert Van Engelen in V, 1 de schijnbeleefdheid van het volk aan het hof, waarover Carino spreekt in vs. 136:[77]

> Gente di nome e di parlar cortese,

met de volgende vergelijking (blz. 167):

> Een volck in schyn beleeft? zoo gaan de verse winden
> U strelen rondom 't hooft, eer 'd onweer groot begint,
> Het-gheen op 't lest u brenckt een kouwden quaden wint,

73 PF I, 4, 169-176, ed. Fassò, blz. 68; vgl. boven, blz. 48 en 272-273.
74 *Pastor-Fido Verduyts*, blz. 31; de Italiaanse tekst vindt men beneden, blz. 373, noot 120.
75 PF ed. Fassò, blz. 120-121.
76 De Italiaanse tekst op blz. 323 noot 33 aldaar.
77 PF ed. Fassò, blz. 213.

waarna hij vervolgt met ‘Een volck van wercken schaars’, de vertaling van vs. 137 *ma d'opre scarsa* enz.

In V, 6 expliceert Van Engelen Montano's allusie op een voorgaande passus. De opper-priester van Diana zegt in vs. 224-227:

> Oh benedetto sogno,
> sogno non già, ma vision celeste!
> Ecco ch'Arcadia mia,
> come dicesti tu, sarà ancor bella[78].

Montano grijpt hier terug op PF I, 4, 126-130 waar hij aan Titiro vertelde gedroomd te hebben dat hij uit een boom aan de oever van de Alfeo een stem hoorde die hem bemoedigde met de voorspelling dat Arcadia opnieuw gelukkig zou worden[79]. In *Pastor-Fido Verduyts* (blz. 197) noemt Van Engelen ook de boom aan het water, om de allusie gemakkelijker begrijpbaar te maken:

> Ghebenedyden droom, geen dromen maar zeer waar;
> Als den Anhorren strounck[80], aan 't water de verklaar:
> Montaan schept mout u Landt, dat zal noch lustich wezen.

In V, 1 tenslotte viel mij een kleine amplificatie op, waarvan het grootste deel als een sententie is aangeduid. In vs. 181-182 zegt Carino:

> Ma oggi è fatta (oh secolo inumano!)
> l'arte del poetar troppo infelice[81].

waarna de beroemde passus volgt waarin gezegd wordt dat de zwanen (= de dichters) nu naar een heerlijk nest, zoete spijs en een lieflijke (letterlijk: hoffelijke, van het hof) lucht streven, en dat men in grote zorgen verkerend de Parnassus niet beklimt. De twee geciteerde verzen nu worden bij Van Engelen de volgende vier (blz. 169):

> Maar Eeuw O! vol onhyl, voor al wat is oock konst,
> Alleen hiir ledichyt, en pracht heeft Eele ionst;
> ‘Di pralent' even prat, gaat pouffen dan weer swyghen
> ‘Di weet hiir gonst, en lof, en eere, te-verkryghen.

78 PF ed. Fassò, blz. 246-247.
79 PF ed. Fassò, blz. 67; vgl. boven, blz. 48 en 77-78 sub 4.
80 ‘Anhorren strounck’ = stam van een ahornboom. In Montano's relaas wordt in PF I, 4, 103, ed. Fassò, blz. 66, gesproken van een *platano frondoso:* een rijkbebladerde plataan. Van Engelen maakt er in zijn vertaling van die plaats op blz. 29 van *Pastor-Fido Verduyts* ‘t dichte loof, van een aanhorren gout’ van. Waarom de plataan uit de PF vervangen is door de ahorn (= esdoorn, *acer pseudoplatanus*) is mij niet helemaal duidelijk. Zowel de plataan als de esdoorn komen in Europa, en dus ook in Arcadië voor. Dat de ahorn (= Acer p s e u d o p l a t a n u s) in de vertáling van I, 4, 103 verschijnt, kan wellicht het eenvoudigst worden verklaard door dwang van het metrum enerzijds en zorg van Van Engelen voor behoud van het ‘beeld’ van de plataan anderzijds. In de toegevoegde passus op blz. 197 van zijn boek is van Engelen dan slechts consequent.
81 PF ed. Fassò, blz. 215.

e. Weggelaten passages

Slechts éénmaal heeft Van Engelen een wat langere passage weggelaten, en wel vs. 93 t/m 112 van de 7e scène uit het Vijfde bedrijf. In deze verzen vertelt Linco aan Corisca het resultaat en de gevolgen van Silvio's liefdevolle verzorging van de door hem met een pijl gewonde Dorinda. Op wonderbaarlijke wijze genas Dorinda onmiddellijk: dat was het resultaat. En dan worden de gevolgen met welbehagen in bedekte maar daarom niet minder duidelijke woorden geschilderd:

> Certo è sana Dorinda, ed or si regge
> sì ben sul fianco, che di lui servirsi
> ad ogn'uso ella può. Con tutto questo,
> credo, Corisca, e tu fors'anco il credi,
> che di più d'uno stral ferita sia;
> ma, come l'han trafitta arme diverse,
> così diverse ancor le piaghe sono.
> D'altra è fèro il dolor, d'altra è soave;
> l'una saldando si fa sana, e l'altra
> quanto si salda men, tanto più sana.
> E quel fèro garzon di saettare,
> mentr'era cacciator, fu così vago,
> che non perde costume; ed or, ch'egli ama,
> di ferir anco ha brama[82].

De eliminatie van deze verzen vindt hoogstwaarschijnlijk haar oorzaak in Van Engelen's mening dat ze voor de handeling van het spel van geen belang zijn en louter uit behagen in verhulde lasciviteit geschreven werden. Wat hij hier doet, lijkt mij het negatieve equivalent van de toevoeging der ‘eigen’ passages: zijn moraliserende instelling achtte een passage als de zojuist geciteerde niet acceptabel.

Een duidelijk geval van christelijke censuur door de vertaler lijkt mij ook de eliminatie van een drietal verzen uit V, 8. Het betreft hier de weglating van Ergasto's hyperbolische uiting van vreugde over de

82 PF ed. Fassò, blz. 251-252; in de vertaling van De Potter, 1650, blz. 238:

> *Dorind' heeft seecker haer gesondtheyd vveêr gekregen*,
> *En kan haer op die zijd' alreê soo vvel bevvegen*,
> *Dat sy*, *van Silvio*, (*daer tvvyfel ick niet an*)
> *Tot allerley gebruyck*, *sich nu vvel dienen kan*.
> *Daer by geloov' ick noch*, *Corisca*, *'tgeen'ghy mede*
> *Veel licht gelooft*, *dat sy meer als op eene stede*
> *Ghevvondt is: maer gelijck 't gevveer is tvveederley*,
> *Dat haer getroffen heeft*, *soo is 'er tusschen bey*
> *De vvonden onderscheydt: de pijn is onverdraeghlijck*,
> *En vvreedt van d'eene*, *maer van d'and're seer behaeghlijck:*
> *Ia d'eene toe-geheelt*, *vverdt vvederom gesondt*,
> *Daer d'and'r in 't tegendeel ooyt haer genesingh vondt*.
> *Die flucksche Gast had lust*, *een lager zijnd'*, *in 't schieten;*
> *Nu magh hy*, *Minnaer zijnd'*, *oock schietens lust genieten*.

exitus felix van Mirtillo's en Amarilli's wederwaardigheden. Hij zegt (vs. 5 e.v.):

> Oggi ogni cosa si rallegri. Terra,
> cielo, aria, foco e 'l mondo tutto rida.
> Passi il nostro gioire
> anco fin ne l'inferno,
> nè oggi e' sia luogo di pene eterno[83].

De laatste drie verzen vindt men in de *Pastor-Fido Verduyts* niet terug. In dit verband moet het merkwaardig genoemd worden dat andere passages, waartegen soortgelijke bezwaren gemaakt zouden kunnen worden, wèl integraal bij Van Engelen verschijnen. Het meest opvallend is het handhaven van de passus waarvan beweerd is dat op grond daarvan de PF op de Index zou zijn geplaatst (hetgeen overigens niet het geval is geweest)[84]: Amarilli's bittere woorden over de

> Legge umana inumana,
> che dài per pena de l'amar la morte!
> Se 'l peccar è sì dolce
> e 'l non peccar sì necessario, oh troppo
> imperfetta natura
> che repugni a la legge;
> oh troppo dura legge
> che la natura offendi![85]

Bij Van Engelen treft men ze op blz. 92 aldus aan:

83 PF ed. Fassò, blz. 252; in de vertaling van De Potter, 1650, blz. 239:

> *Dat heden alle dingh betoone groote vreughd*';
> *De lucht*, *den Hemel*, *'t vyer en d'aerde zy verheught*;
> *De gantsche werelt lach; dat onse vrolijckheden*
> *Sich ruchtbaer maecken*, *en doordringen tot beneden*,
> *Soo dat'er in de hel*, *voor d'eyndeloose pijn*,
> *Op desen blyden dagh noch tijdt noch plaets magh zijn*.

84 De bewering dat de PF op de 'Index van verboden boeken' heeft gestaan, vond ik het eerst bij Klein, J.L., *Geschichte des Drama's* V, *Das italienische Drama*, Zweiter Band. Leipzig, 1867, blz. 205. Fr. H. Reusch, *Der Index der verbotenen Bücher*, Ein Beitrag zur Kirchen- und Literaturgeschichte, Erster Band, Bonn, 1883, blz. 285, noot 6 (bij blz. 284) zegt evenwel dat de *Pastor Fido* n i e t op die Index heeft gestaan.

85 PF III, 4, 17-24, ed. Fassò, blz. 133; in de vertaling van De Potter, 1650, blz. 106:

> '*O menschelijcke wet*, *onmenschelijck en straf!*
> '*De vvelck' ons geeft de doodt*, *tot straffe van het minnen!*
> '*Dewyle vvy de sond' soo aengenaem bevinnen;*
> '*Na dien de vvet vereyscht geen sonde te begaen*,
> '*Natuur is onvolmaeckt; het vvelcke wy daer aen*
> '*Bemercken*, *datse staegh de vvet wil wederstreven*,
> '*Of anders is te hardt de vvet aen ons gegeven*,
> '*Die tegen ons' natuur ooyt strydigh is gevveest*.

In menschelyke zinnen
Onmenselyke wet, di om het minnen doodt.
'Is 't zondigen zoo zout, niit zondigen zoo groot
In syn nootzaklyckhyt, veel 't onvolmackt geschapen
Den aardt, di krenckt de wet, en ghy te-hooch in wapen
Wet di den aart verdruckt.

Consequent in zijn 'censuur' kan men Van Engelen ook elders niet noemen. Zo wordt wèl Dorinda's duidelijke wens, uitgesproken in de laatste verzen van IV, 9 in antwoord op Silvio's vraag *Dimmi*, *Dorinda mia: come ti pugne/forte lo stral?:*

Mi pugne, sì, cor mio;
ma nelle braccia tue
l'esser punta m'è caro e 'l morir dolce[86].

gewijzigd in (blz. 161):

de wondt di dout my pyn;
Maar dit myn leet verzout, wanneer 't mach by u zyn.

Maar het niet minder suggestieve

e sarò del tuo stral faretra e segno[87].

dat diezelfde Dorinda tot Silvio zegt in II, 3, 43, blijkt gehandhaafd in Van Engelen's

Het wit van uwen pyl, of pyl-tuych; [...]

op blz. 59 van *Pastor-Fido Verduyts*! Men kan hierbij overigens opmerken dat 'pyl-tuych' minder duidelijk is dan het Italiaanse *faretra* (= koker).

f. Merkwaardigheden van Van Engelen's tekst

Voor ik overga tot het bespreken van enkele afzonderlijke passages uit de *Pastor-Fido Verduyts* om tot een beoordeling van het geheel te komen, wil ik nog enkele merkwaardige verschijnselen signaleren die de lezer in de tekst van Van Engelen opvallen.

86 PF ed. Fassò, blz. 205; in de bewoordingen van De Potter, 1650, blz. 183:

Voorseecker ja'k mijn Hert! maer niet te min ick reecken
Dat in uvv' armen my geen steecken hinder doet:
Maer is my aengenaem en 't sterven suycker-soet.

87 PF ed. Fassò, blz. 97; naar De Potter, 1650, blz. 63:

'k Sal uvve pylen, *als ghy na de lacht sult trecken*,
Voor koker niet alleen, *maer oock voor doelvvit strecken*.

De lasciviteit is hier verdwenen; dit tengevolge van het meervoud 'pylen'!

α. Woordenschat

Van Engelen blijkt woorden te gebruiken die - voor zover ik dat kan beoordelen - in het zeventiende-eeuwse Noord-Nederlands, en waarschijnlijk ook in de taal van die tijd in Zuid-Nederland, weinig gebruikelijk zijn.

Enkele voorbeelden:

Voor de weergave van *tempio* gebruikt van Engelen enkele keren het woord 'Tempel-waart'[88]; meerdere malen verschijnt als equivalent de (normale) term 'Tempel'[89]; het meest frequent echter wordt Guarini's *tempio* weergegeven met 'Faan'[90]. Misschien is dit een door Van Engelen zélf gemaakt derivaat van het Latijnse *fanum*. Het is ook niet geheel uitgesloten dat Van Engelen het Engelse *Fane* gekend heeft. Als men woorden tegenkomt als de adjectieven 'swiftich' (tot ontwijken geneigd?)[91] en 'rof' (ruw?)[92] en de werkwoordsvorm 'kindelt' (aanwakkert?)[93] is men geneigd aan Engelse invloed te denken. Echter, voor de adjectiva is dat in het geheel niet noodzakelijk: de wisseling van *f* en *g* is 'een Ingvaeoons verschijnsel, dat zich het duidelijkst in 't

88 *Pastor-Fido Verduyts*, blz. 103, 112.
89 Op. cit., blz. 129, 132, 133, 134, 150, 174, 191, 197, 203.
90 Op. cit., blz. 4, 15, 111, 132, 135, 137, 171, 172, 181, 192, 199, 203.
91 Voor Guarini's PF I, 1, 173b-174, ed. Fassò, blz. 48:

aman per l'onde
i veloci delfini e l'orche gravi.

dat is in De Potter's vertaling (blz. 6):

De snelle Dolphijn mint en soeckt te zijn gepaert;
De grootste monsters in de zee zijn selfs genegen
Te minnen.

leest men in *Pastor-Fido Verduyts* op blz. 8:

Het swiftich ras Dolfyn mint in de zilte baren,
Den swaren Wallevis, *di kompt by wadde paren:*

Het lijkt hier dat Van Engelen een tegenstelling nastreeft van de snelle bewegelijke 'Dolfyn' en de plompe 'Wallevis'. Men kan dan denken aan 'swiftich' als een vorm van 'swichtich' = zwichtig, tot zwichten geneigd; de *f-g* (ch) wisseling komt in het Westvlaams voor, bijv. genoef = genoeg. Vgl. *Schönfeld's Historische Grammatica van het Nederlands*[5], Zutphen, 1954, blz. 96, par. 73 in fine.

92 *Pastor-Fido Verduyts*, blz. 35: ''t voor-hooft rouw en rof' voor *l'inegual lanuginosa fronte* uit PF I, 5, 61, ed. Fassò, blz. 73; *Pastor-Fido Verduyts*, blz. 53: 'Langhs-bergen rouw, en rof, gaat hy de sporen volghen', de 'vertaling' van PF II, 2, 54 en 55b, ed. Fassò, blz. 91 (*Tu* [= Silvio, die door Dorinde met zijn naam en met *hy* wordt aangesproken, in Van Engelen's tekst] *segui*) *per gli alpestri monti* [...], *e dietro l'orme* (*d'un veltro*, *oime!*, *t'affanni*)'.
In het Antwerps komt wisseling van w en f voor, bijv. 'nieuw' wordt er 'nïf'; aldus Smout, H., *Het Antwerpsch dialect*. Gent, 1905, blz. 30. Zo zou 'rof' een vorm van 'rouw' kunnen zijn. Niet uitgesloten lijkt evenwel ook dat 'rof' met *g-f*-wisseling komt van 'ruuch' (= ruig).

93 Zie boven, blz. 352 en noot 44 daarbij.

Engels openbaart'[94], maar geen ontlening aan het Engels impliceert. En 'kindelen' hoeft niet uit het Engels te komen, dat (*to*) *kindle* aan het Oudnoors ontleend heeft, maar kan evengoed autochtoon zijn. Geen van deze woorden heb ik in de door mij geraadpleegde lexicografische werken gevonden[95]. Daarom juist heb ik ze hier even vermeld. Datzelfde geldt voor de volgende woorden die Van Engelen ook gebruikt: 'moun'[96], 'vezens'[97] en 'Kercklyck' (= kerkgebouw?)[98].

Dat Van Engelen's woordenschat Zuidnederlandse elementen bevat, valt te verwachten en lijkt mij te adstrueren aan de volgende gevallen: het Italiaanse *gelosia* geeft hij weer met 'vrounck'[99]. In Teirlinck's *Zuid-Oostvlaandersch Idioticon* nu vond ik 'vrong' (uitspraak: vronk) dat figuurlijk 'onenigheid, wrok', betekent[100]; het lijkt me nauwelijks

94 Ik citeer hier Schönfeld's boek op de in noot 91 hierboven aangeduide plaats.

95 Ik heb geraadpleegd:
Kiliaen, C., *Dictionarium Teutonico-Latinum*, *Praecipuas Linguae Teutonicae Dictiones Latinè interpretatas*, *seduloque cum Germanicis & t Gallicis collatas*, *breuiter complectens* [...] Antverpiae, Apud Christophorum Plantinum. Anno 1574; Schuermans, L.W., *Algemeen Vlaamsch Idioticon*, Leuven, 1865-1870; Tuerlinckx, J.F., *Bijdrage tot een Hagelandsch Idioticon*, Gent, 1886;
Bo, L.-L., de, *Westvlaamsch Idioticon* (heruitgeg. door J. Samyn), Gent, 1892; Cornelissen, P.J. en J.B. Vervliet, *Idioticon van het Antwerpsch Dialect*, I + II, Gent 1899; dez., *Aanhangsel*, Gent, 1906; dez., *Bijvoegsel* (bij Ie deel (bewerkt door Jozef Cornelissen)), Turnhout, 1936;

Joos, A., *Waasch Idioticon* [...] Gent enz., 1900;
Gezelle, G., *Loquela* (tot woordenboek omgewerkt door J. Craeynest), Amsterdam, 1907;
Teirlinck, Is., *Zuid-Oostvlaandersch Idioticon* I, Gent, 1908; II, Gent, 1910-1921; III, Gent, 1921-1922;
Mak, J.J., *Rhetoricaal Glossarium*, Assen, 1949;
Lievevrouw-Coopman, L., *Gents Woordenboek*, (Gent), 1950;
Woordenboek der Zeeuwsche dialecten. Bijeengebracht door de Zeeuwse Vereniging voor Dialectonderzoek. Red. Dr. Ha. C.M. Ghijsen. Den Haag, (1959-1964). *MNW* en *WNT*.

96 In een toevoeging ter wille van het rijm, die luidt: 'O! wat een drouve moun', *Pastor-Fido Verduyts* (in het vervolg van deze noten PFV), blz. 70.

97 '[...] den schicht maar vezens quam/Aan schouwders slinghs ghedrayt [...]' PFV, 134: een vrije weergave van PF IV, 3, 215 (ed. Fassò, blz. 176), waar Ergasto aan het *Coro* vertelt hoe de pijl van Mirtillo, die deze richtte op Nicandro, welke op het punt stond Amarilli gevankelijk mee te voeren, zijn doel miste *lasciando il petto*, *che die' luogo*, *intatto*. 'Vezens' zal dus wel zoiets als *ternauwernood*, *amper* betekenen. Verband met mnl. Vase = rand, zoom van een kledingstuk, lijkt waarschijnlijk.

98 'Karino laat ons gaan, naar 't Kercklyck [...]' PFV, 198, weergave van Montano's woord in PF V, 6, 261 (ed. Fassò, blz. 248) *Carino*, *andiamo al tempio*. [...].

99 Gelosia = angst voor verlies van liefde, rivaliteit. Men treft het woord aan in PF I, 2, 132, ed. Fassò, blz. 55: *prima che geliosa sentisse Aminta*, voordat Amita *geliosa* ervoer (gaf Lucrina zich over aan de liefde van en voor een boerse herder)'. In PFV, blz. 15, leest men: '(Lukrine) Zet op dees niuwe min, ghelyck hare zinnen,/Oock eer Aminta wist van dit haar niuw beginnen,/Of dat hy voult den vrounck!'.

100 A.w., dl. III, blz. 275.

aan twijfel onderhevig dat Van Engelen's ‘vrounck’ dit woord is. Het woord ‘varick’ uit: in het water drijvende ‘stof van varick drooch’[101] kan welhaast niet anders zijn dan het ook weer in Teirlinck's boek genoteerde ‘varink’ (uitspraak: varenk) met daarnaast de vorm ‘varik’ (uitspraak: varək) met de betekenis ‘varen’ (subst.)[102]. ‘swingẽ’ (= vleugel van een vogel)[103] en ‘pitsen’ (= knijpen, even aanraken)[104] wijzen eveneens op de Zuidnederlandse kleur van Van Engelen's woordenschat[105]. Merkwaardig lijken mij tenslotte nog de vertaling van de a a n s p r e k i n g knaap/jongeling (Italiaans: *fanciul*) met ‘leucht’[106], en de weergave van het Italiaanse *natura* (= aard, maar ook: Natuur) in beide betekenissen een enkele keer met ‘aardich’ (naar het schijnt als subst.), meestal met ‘aar(d)t’[107].

Uit de woordenschat van *Pastor-Fido Verduyts* valt, dunkt mij, dus alleen op te maken dat Van Engelen's taal Zuidnederlandse elementen vertoont. Invloed van het Engels lijkt in het geheel niet noodzakelijk ter verklaring van de hierboven gesignaleerde woorden, of het

101 ‘Veel stof van varick drooch den-welken met-hem vourt/Althenen dezen vlout, wanneer hy is berourt;/ PFV, blz. 184, vrije weergave van PF V, 5, 118-119; ed. Fassò, blz. 233: [*d'*] *altra soda materia*,/*che soglion ragunar sempre i torrenti*,/’.

102 A.w., dl. III, blz. 214.

103 Voor de context: zie boven, blz. 349, de geciteerde opdracht uit het voorwerk van PFV; ik heb het woord niet in *WNT* en *MNW* kunnen vinden. Kiliaen vermeldt ‘zwinghe’, aan welke plaats Schuermans in zijn *Algemeen Vlaamsch Idioticon*, blz. 901, refereert. Laatstgenoemde geeft ‘“zwingh” of “zwong”: zwingvleugel van een grooten vogel, als arend, duif, vooral de uiterste pennen der vleugels op slagvederen’.

104 ‘En nu zoo pits u by den neus’. PFV, blz. 80 = PF III, 2, 58, ed. Fassò, blz. 120: *Ti pungo ad ora ad ora*. De Bo, *Westvlaamsch Idioticon* vermeldt het op blz. 750 als een ww. in Brabant gebruikt voor het Vlaams ‘pinsen, pintsen’. Joos noteerde het in het *Waasch Idioticon*, blz. 522, en geeft alleen bij het overgankelijke gebruik bijzonderheden over verspreiding. Bij het onovergankelijk gebruikte ‘pitsen’ (als in Van Engelen's tekst) geeft hij slechts de betekenis: ‘eventjes aanraken en er een stuksken afnemen’. In de context van PFV past alleen de eerste helft van deze betekenisomschrijving.
Joos beroept zich op Van Dale voor de mededeling dat ‘pitsen’, als het overgankelijk gebruikt wordt, met de betekenis ‘nijpen met kleine nepen’, Zuidnederlands is.

105 Dat lijkt mij te concluderen uit wat in de noten 103 en 104 vermeld is.

106 PFV, blz. 4, 6, 7, 11 enz.; overigens leest men ook een enkele keer ‘jougelinck’ [sic], bijv. op blz. 14, of ‘Jonckhyt’, blz. 9.

107 PFV, blz. 4, 6, 7 enz.; op blz. 4 leest men:

> *O Silvio*, *wi gegeven*, [...] *van d'aardich zulck een leven* [...]

voor PF I, 1, 36-38 (ed. Fassò, blz. 44):

> *O Silvio*, *Silvio*, *a che ti diè natura* [...] *fior di beltà* [...]

En op blz. 62:

> *Zy door haar zelven ryck*, *wi 't aardich kompt versieren*

als weergave van PF II, 5, 32-33 (ed. Fassò, blz. 99):

> [*Felice pastorella* ..] *ricca sol di se stessa*
> *e de le grazie di natura adorna;*

moest het woord *Faan* zijn. Toch heb ik in dit verband met juist dit woord, maar óók op grond van de ervaring dat vertalingen vaak via een dikwijls niet vermeld intermediair tot stand zijn gekomen, nagegaan of Van Engelen een Engelse PF-vertaling kan hebben gebruikt.

Toen hij, waarschijnlijk in de vroege vijftiger jaren van de 17e eeuw, aan zijn *Pastor-Fido Verduyts* werkte, stonden hem hooguit twee vertalingen in het Engels ter beschikking[108]. De ene, van 'Dymock'[109] (1602, herdrukt 1633), is slecht en onvolledig. Uit niets blijkt dat Van Engelen dit werk heeft gekend; voor zijn integrale vertaling kon hij het trouwens niet als basis gebruiken. En het woord *Fane* komt nu juist *niet* bij 'Dymock' voor.

Dit laatste is wèl het geval bij de tweede Engelse vertaling, van Fanshawe, die Van Engelen gekend zou kunnen hebben. Deze verscheen voor het eerst in 1647. Maar ook deze hooggeroemde vertaling[110] van de PF lijkt niet door Van Engelen te zijn gebruikt. Waar Fanshawe eigen-geaarde vertalingen levert, houdt Van Engelen zich aan Guarini's tekst, overigens met fouten die bij Fanshawe géén equivalent vinden.

Hoewel ik nergens aanleiding gevonden heb tot de veronderstelling dat Van Engelen niet naar een Engelse, maar naar een Franse PF-vertaling gewerkt zou hebben, ligt het toch voor de hand - zeker bij een 17e-eeuwse en bovendien door een Zuid-Nederlander verzorgde tekst - na te gaan of dit mogelijk wèl het geval is geweest. Alleen met betrekking tot de meest verbreide Franse vertaling van de PF van vóór 1653, die van Brisset, kan ik dienaangaande iets zeggen. Het lijkt mij onwaarschijnlijk dat deze aan de *Pastor-Fido Verduyts* ten grondslag heeft gelegen. Een diepgaand en systematisch onderzoek heb ik niet ingesteld; ik baseer mij hier op enkele steekproeven[111], die naar mijn

108 Zie: De vertalingen en bewerkingen in het Engels, blz. 119 van deze studie.

109 'Dymock' tussen aanhalingstekens, aangezien de precieze naam van de vertaler onbekend is, maar men weet dat hij een familielid van een zekere 'Syr Edward Dymock' was; zie boven, blz. 119.

110 Zie beneden, noot 116.

111 Men vergelijke de volgende citaten:

A che del saper vostro
insuperbite, o miseri mortali?
[3] *Questa parte di noi, che 'ntende e vede,*
non è nostra virtù, ma vien dal cielo;
esso la dà come a lui piace, e toglie.

PF V, 6, 109-113, ed. Fassò, blz. 243;

'[...] *O! domme sterflychydt*
'*Wat verhoveerdicht u, met schyn van wetenthydt?*
[3] '*Dat deel dat van ons ziit, en 't geen dat iit kan weten*
'*Heeft niit van onze deucht, maar hiir om-hoogh gezeten,*
'*Di geeft en neempt dan weer, alzoo het hem behaaght.*

PFV, blz. 194;

Miserables mortels! Quelle audace vous meine
De vous oster le coeur d'une science humaine?
[3] *Celle part qui en vous voit, cognoist & entend*
N'est pas vostre vertu: c'est du Ciel qu'elle pend.
C'est luy seul qui la donne, & sa puissance haute

mening voldoende materiaal leveren om mijn negatieve conclusie te rechtvaardigen. Met betrekking tot de twee andere Franse PF's die als *Vorlage* voor Van Engelen in aanmerking kunnen komen[112], moet ik kort zijn: ik ben er niet in geslaagd een van beide in handen te krijgen. Noch in Nederland, noch in België is, voor zover ik heb kunnen nagaan, in openbare bibliotheken een exemplaar van de vertalingen van Giraud en van Bueil (of Marans) aanwezig, en aanvragen in het buitenland hebben geen resultaat opgeleverd. Of Van Engelen rechtstreeks uit het Italiaans heeft vertaald, valt dus (nog) niet met absolute zekerheid te zeggen.

β. Taalgebruik.

Behalve de woordenschat vertoont ook Van Engelen's taalgebruik enkele merkwaardigheden. Soms valt er een eigenaardige woordvolgorde en zinsorde te constateren: zo veroorlooft Van Engelen het zich, de woordgroep ‘mensenverstand’ te splitsen door middel van een persoonsvorm: ‘Zoo 't [= vogeltje] menschen had verstandt’ (blz. 8). Het adjectivum postpositum is een heel normaal verschijnsel in *Pastor-*

Quand il luy plaist aussi semblablement nous l'oste

Brisset, ed. 1610, blz. 283.

Van Engelen's ‘ons’ en ‘onze’ in de regels 3-4 van het citaat, correspondeert met Guarini's *noi* en *nostra*, en wijkt af van Brisset's *vous* en *vostre*. - Men zie ook hoe Van Engelen en Brisset Guarini's verzen PF V, 1, 183-185a weergeven:

Lieto nido, *èsca dolce*, *aura cortese*
bramano i cigni; e non si va in Parnaso
con le cure mordaci.

PF ed. Fassò, blz. 215;

Gou spys, *en blyden nest*, *en lifelycke lucht*
Hiir swanen, *zingen maar*, *daar nemen zy haar vlucht*.
Maar 't hart 't geen is vol pyn, *is niit bequaam tot zinghen*
En noot en was Parnas met zorghen te-beklimmen.

PFV, blz. 169

Doux repas, *doux repos*, & *doux repaire encore*
Cherchent les Cygnes doux, *dont le doux chant s'honore*,
Et auec des soucis, *dont* [*sic*] *nos coeurs enfermez*,
Aux sommets de Parnasse on ne monte iamais.

Brisset, ed. 1610, blz. 141.

De adjectieven in de eerste regel van de citaten spreken duidelijke taal!

112 Namelijk de berijmde vertaling van Antoine de Giraud uit 1623, en de prozavertaling van C. de Bueil (of van Marans), die in 1637 verscheen en in 1652 nog eens gedrukt werd. Voor bijzonderheden zie boven, blz. 117.

Fido Verduyts; op iedere bladzijde treft men het wel aan. Zeer frequent is ook het gebruik van een persoonsvorm zonder onderwerp. Herhaaldelijk vindt men aan het begin van een versregel het terugwijzende demonstrativum *dat* gebruikt, dat in de meeste gevallen het best kan worden weergegeven met '(en) wel'. In onderstaand fragment vindt men enkele van de genoemde 'curiosa' (zie regels 5, 6 en 8, resp. voor het gesignaleerde *dat*-gebruik, persoonsvorm zonder onderwerp, en adjectivum postpositum).

Amaril .....

Wat valter noch te-doun? *Koriska*. het geen ghy zult verstaan
Let op myn woorden wel. Wanneer ghy nu kompt-aan
In 't midden van het hol, (het welck ghy dint te-weten
Is lanck ghenouch maar smal) all-hiir zoo is gezeten,
Dat aan de rechter-hant, uyt den ghehouwden steen
Een (kan niit zegghen wel, of dit hiir is alleen
Gemaackt zoo door den aart, oft wel met menschen handen)
Kleen holleken beklempt, met vast gekliste banden
En di van rampent veel; aan 't welck geeft licht een gat
Dat boven open gaat, maar klyn, geriif-lyck dat,
Een schuyl-plaats aanghenaam, voor al gestole-lusten.
Hiir, voor dees livers kompst, zoo mout ghy daar wat rusten,
En bergen u aldaar, zoo hare kompst verwacht.
Dan ick (ter midlertyt, Lizette daar ghebracht)
Zal dan van-verren gaan, al Silvios steppen volghen;
En dat met allen spout (al-waar hy meer verbolghen)
En komen in het hol, oock datelyck daar-naar
En houwden hem daar vast, oft hy aan 't vluchten waar:
Ghelyck ick heb bestempt, met Liisbet dan zal kyven
Zeer heftich ende luy. By dit ghekyf van wyven
Zult ghy dan komen oock. En naar 't gebruycken dan
Kont teghen Silvio zoo, de wetten vatten-aan.
Als wy met myne Lis dan byde zulle-komen!
Dat voor den Prister strax. En zoo moocht ghy ontkomen
Dees banden van de trouw. [...][113]

113 Voor het gemak van de lezer volgt hier Guarini's tekst waarvan deze regels de weergave zijn: PF ed. Fassò, blz. 140-141:

Amarilli
Or che ci resta?

Corisca
Quel ch'ora intenderai. Tu bene osserva
le mie parole. A mezzo de lo speco,
ch'è di forma assai lunga e poco larga,
su la man dritta, *è nel cavato sasso*
una, *non so ben dir se fatta sia*
o per natura e per industria umana,
picciola cavernetta, *d'ogni intorno*
tutta vestita d'edera tenace,
a cui dà lume un picciolo pertugio
che d'alto s'apre, *assai grato ricetto*
ed a' furti d'amor comodo molto.
Or tu, *gli amanti prevenendo*, *quivi*
fa' che t'ascondi e 'l venir loro attendi.

Invierò la mia Lisetta intanto;
poi, *le vestigia di lontan seguendo*
di Silvio, *come pria sceso ne l'antro*
vedrollo, *entrando anch'io subitamente*
il prenderò perchè non fugga, *e 'nsieme*
farò (*che così seco ho divisato*)
con Lisetta grandissimi rumori,
a' quali tosto accorrerai tu ancora
e, *secondo il costume*, *esequirai*
contra Silvio la legge; e poi n'andremo
ambedue con Lisetta al sacerdote,
e così il marital nodo sciorrai.

Van de op- en aanmerkingen van Prof. Dr. B. van den Berg te Utrecht bij de eerste redactie van deze subparagraaf *f* heb ik dankbaar en naar ik hoop met vrucht gebruik mogen maken.

2. De tekst ‘en détail’

De zojuist weergegeven passus uit de 5e scène van III (de verzen 199b-224 van Guarini's tekst) op blz. 102 van *Pastor-Fido Verduyts*, willekeurig gekozen, biedt naar mijn mening een goed beeld van Van Engelen's taalvermogen: zonder nu te zeggen dat de passage onbegrijpelijk is zonder Guarini's tekst ernaast, kan toch worden opgemerkt dat het geheel wel zo ongeveer te volgen is, maar geenszins welluidend of zelfs maar redelijk ‘klinkt’[114]; een hoge dunk van Van Engelen's kunstenaarschap krijgt men er niet door. Eenzelfde conclusie kon men trouwens reeds trekken uit de hierboven geciteerde, geheel ‘eigen’ passage[115]. Belangrijker evenwel dan de constatering dat met *Pastor-Fido Verduyts* zeker geen eersterangsvertaling tot stand is gekomen - zoals bijvoorbeeld wèl kan worden gezegd van Fanshawe's *The Faithfull Shepherd* uit diezelfde jaren[116], - is de beantwoording van de vraag of Van Engelen's vertaling een acceptabele indruk geeft van de inhoud en de aard van zijn illustere voorbeeld. Met andere woorden: kan de lezer van *Pastor-Fido Verduyts* enig idee krijgen van wat de PF zelf biedt: de rijke inhoud aan, de variabiliteit in literaire vormen, de lyrische charme, de dramatische spanningen, de ‘epische’ kwaliteiten?

Als proefstenen voor de vertaalkunde van Van Engelen heb ik enkele passages uit de *Pastor-Fido Verduyts* nauwkeurig vergeleken met Guarini's tekst.

114 Vgl. Snellaert in *Belgisch Museum* IX (1845) blz. 337 waar hij naar aanleiding van *Den Coninck van Napels Ofte In Wanhoop Hoop* spreekt over Van Engelen's ‘lastig gewrongene woordenschikking en de niet minder lastige spelling’.

115 Zie boven, blz. 358, de passage die begint met ‘(Al meen ick datter zyn’, etc.

116 *In general Fanshawe's level is so high that, were his original more highly esteemed, he would certainly stand in the front rank of English translators.* Staton, W.F. (en) W.E. Simeone, *A critical edition of Sir Richard Fanshawe's 1647 translation of Giovanni Battista Guarini's Il Pastor Fido.* Oxford, 1964, Induction, blz. xxiv.

a. Allereerst koos ik het ook door Hooft vertaalde fragment[117] uit de 1e scène van het 1e bedrijf over de liefdes-voorbeelden in de natuur. De verzen 175-186 van de PF (ed. Fassò, blz. 48) luiden:

> Quell'augellin, che canta
> sì dolcemente e lascivetto vola
> or da l'abete al faggio
> ed or dal faggio al mirto,
> s'avesse umano spirto,
> direbbe: - Ardo d'amore, ardo d'amore. -
> Ma ben arde nel core
> e parla in sua favella,
> sì che l'intende il suo dolce desio.
> Ed odi a punto, Silvio,
> il suo dolce desio
> che gli risponde: - Ardo d'amore anch'io. -

In *Pastor-Fido Verduyts* leest men daarvoor (blz. 8):

> Dat volgheltien [sic] dat zinght, zoo liiflyck *gins en weer*,
> Dan op den mirten-boom, dan op den mispelteer [sic] [= mispelboom?]
> Zoo 't menschen had verstandt, het zouw u kome [sic] zegghen;
> Ick min *oock van-ghelyck*, *geen Liifd' wil ick wer-legghen:*
> Heeft Viir in 't klyne hart, en spreckt met eenen klanck,
> Voor *di wel* kan verstaan *den wervelenden zanck:*
> Hoort Silvio *dezen klanck*, di 'duytspraack zout *kan* geven,
> Ick brandt oock van-ghelyck, door Liifde *myn bewegen?*

De den en de beuk zijn in het ‘verduytste’ landschap verdwenen, en vervangen door de mispel. Vanaf deze mispel of vanuit de gehandhaafde mirte blijkt het vogeltje (dat hier niet als lascief geschilderd wordt) rechtstreeks tot Silvio te spreken. En het zegt hier - ongetwijfeld *metri causa* - veel meer dan alleen maar dat het brandt van liefde. Zijn zoete wedergade, door Guarini als *dolce desio* aangeduid, is echter geheel verdwenen! Daardoor komen de laatste twee regels van het citaat in de lucht te hangen: voor mij althans is in deze context niet alleen ‘*kan* geven’ (cursivering van mij, *P.V.*) onbegrijpelijk, maar ook ‘van-ghelyck’.

Men ziet, er is nog al wat veranderd en toegevoegd, zó zelfs, dat zonder raadpleging van de PF een en ander niet te begrijpen is. Vergelijken we deze acht regels met de ‘vertaling’ van Rodenburgh[118] en met die van Van der Eembd[119], dan is direct duidelijk dat zelfs laatstgenoemde in de weergave van dit fragment, wat de letterlijke tekst betreft, met kop en schouders boven Van Engelen uitsteekt. De lyrische charme van het stukje en de versbeweging zijn in diens vertaling

117 Hooft's vertaling vindt men hierboven, blz. 171.
118 Zie boven, blz. 171.
119 Zie boven, blz. 239.

volledig verloren gegaan, ondanks zijn poging evenals Guarini met een klankherhaling te werken. Wat Rodenburgh schuchter trachtte en Hooft trefzeker bereikte, lijkt door Van Engelen niet eens ten volle geprobeerd.

De toevoegingen, die ik gemakshalve gecursiveerd heb, blijken vooral rijmshalve aangebracht te zijn: van ieder rijmpaar in dit fragment is één rijmwoord in de Italiaanse tekst niet terug te vinden.

b. Dezelfde uitbreidende tendens omwille van het rijm valt te constateren in het tweede fragment dat ik hieronder volgen laat: de beroemde vergelijking van de geliefde met een snel bloeiende en verwelkende roos, uit de 4e scène van het Eerste bedrijf (Guarini's verzen 169-203[120] = *Pastor-Fido Verduyts* blz. 31-32)

120 PF ed. Fassò, blz. 68-69;

Come in vago giardin rosa gentile,
[170] *che ne le verdi sue tenere spoglie*
pur dianzi era rinchiusa,
e, *sotto l'ombra del notturno velo*,
incolta e sconosciuta
stava posando in sul materno stelo,
[175] *al subito apparir del primo raggio*
che spunti in oriente,
si desta e si risente,
e scopre al sol, *che la vagheggia e mira*,
il suo vermiglio ed odorato seno,
[180] *dov'ape*, *susurrando*,
nei mattutini albori
vola suggendo i rugiadosi umori;
ma, *s'allor non si coglie*,
sì che del mezzodì senta le fiamme,
[185] *cade al cader del sole*
sì scolorita in su la siepe ombrosa,
ch'a pena si può dir: - Questa fu rosa: -
così la verginella,
mentre cura materna
[190] *la custodisce e chiude*,
chiude anch'ella il suo petto
a l'amoroso affetto;
ma, *se lascivo sguardo*
di cupido amator vien che la miri,
[195] *e n'oda ella i sospiri*,
gli apre subito il core
e nel tenero sen riceve amore;
e se vergogna il cela,
o temenza l'affrena,
[200] *la misera*, *tacendo*,
per soverchio desio tutta si strugge.
Così manca beltà, *se 'l foco dura*,
e, *perdendo stagion*, *perde ventura*.

[1] ‘als in een schonen hof
Een aangename roos, *zeer hoogh uyt 't vuyle stof*
In hare tere schors, te-voren was gesloten
Rust snachs *oock* onbekent, *van douw niit overgoten*
[5] En *onder 't rozelaar geziin niit*, ongepluckt,
Op mouderlycken steel, *gerust in dit haar luck:*
Op 'd eerst zeer haastich licht, dat *met den dach* komt blicken
Zoo wort zy strax ontwaackt, begint haar op-te-quicken
Voor Zonne-schyn di haar, zoo liiflyck dan belacht
[10] Dout op haar *vervich* root, *waar naar zy heeft gewacht*
Houwel ontwetent mee: wanneer dan kompt gevloghen
De Bi di daar haar vocht, *oock strax* heeft wech-ghetogen
Ghelyck zy is gewoon, *op blommen wonder koun:*
Wanneer-m'en *deze Roos*, niit van den steel gaat doun;
[15] Dat zy *tot in het mid'* de vlammen gaat gevoulen
Dat van het voudent licht, *'t geen haren zin dout woulen;*
Met 't vallen van de Zon, *zoo* gaat zy vallen mee,
Haar vervich root verdwyndt, dat by de haagh *ter-stee*,
De bladers nu verslenst: dat *qualyck* is te-zegghen
[20] Dit is een roos geweest, *en niit om-te-weerlegghen*.
Zoo oock de jounge maaght, terwyl de mouders zorgh
Di *tucht*, en gadeslaat, *de schaampte dan haar borgh;*
Van byde wel bewaart, *zorchvuldich* op-gesloten;
Zy sluyt oock *in* haar borst, het-geen haar kan benoten[121]
[25] Met drift van *zoute* min: maar zoo een kril gezight
Van *liifs begeerlyckhyt*, haar *swiirt staachs voor het licht*,
Dat *oock* tot dit gezucht, gaat open-doun haar ooren
Met eenen dan het hart, *zoo is het al verloren;*
Want in de tere borst, drinckt-in *met kracht* de min,
[30] *Van 't hart dan in het hooft*, *bezoutelt*[122] *daar den zin:*
En zoo de schaampt di deckt, de vrees dees gaat betomen
Dan 'd arme swygende, *dees macht kan niit ontkomen:*
Door de begeerte groot, verslenst sy tenemaal
En zoo de vlam noch duurt, haar schoonhyt tast *dees quaal*
[35] *Genadeloos* dan aan: zoo dan den tyt gaat glyden
Verliist haar *schoont* en luck, een *quaat van by-de-zyden*.

De (door mij hier weer gecursiveerde) toevoegingen spreken opnieuw duidelijke taal: praktisch altijd blijken zij het rijmwoord te moeten leveren, of de versregel te moeten vullen. Er valt ook een weglating te constateren. Uit Guarini's vers 179: (*e scopre al sol* ...) *il suo vermiglio ed odorato seno* blijkt de (te sensuele?) *odorato seno* te zijn verdwenen! Bij Van Engelen (vs. 10) wordt slechts gesproken over ‘haar vervich root’. De moraliserende tendens die men hier kan vermoeden, is zeker aan het werk bij de toevoeging in r. 30 waar wordt gezegd dat de min van het hart naar het hoofd stijgt en daar de rede ‘besoutelt’. Het-

121 ‘Benoten’: ofwel in de betekenis ‘bebouwen (van land), *WNT* IX, 2188: men kan interpreteren: ‘... wat haar met zoete minnedrift zou kunnen bewerken (of: ontginnen)’; ofwel samenhangend met ‘note’, ‘gebruik, vruchtgebruik, genot’ en dan ongeveer: ‘... wat haar genot kan schenken met het verlangen naar zoete liefde.

122 ‘Bezoutelt’ - besoetelt (hedendaags) bezoedelt.

zelfde kan men m.i. constateren bij de aanduiding van de ‘begeerte groot’ (vs. 33) als ‘dees quaal [genadeloos]’ (vs. 34-35). Foutief is in vs. 15 de vertaling van *del mezzodì* met ‘tot in het mid’’ dat in deze context slechts kan betekenen: tot in het midden van de roos-zèlf. Guarini zegt in 189-192 dat ‘terwijl de moederlijke zorg het meisje bewaakt en omheint (ter afwering van invloeden van buitenaf), ook het meisje (zèlf) haar borst afsluit voor het liefdesgevoel’. Van Engelen's regels 21b-25a moeten de weergave van deze regels zijn: zonder behulp van Guarini's tekst of een letterlijke vertaling zijn ze nauwelijks te begrijpen; en als men ze naast het origineel legt, kan men zien dat wat niet toegevoegd werd soms allesbehalve correct vertaald is: bewaakt (*custodisce*) wordt ‘gadeslaat’, ook zij (= het meisje) (*anch'ella*) wordt ‘Zy (sluyt) oock’, zodat ‘oock’, mede door de plaats binnen de alexandrijn, betrokken wordt op het ‘(in) sluyten’ in plaats van op ‘Zy’.

Als men tenslotte nog opmerkt dat het fragment elke schoonheid van ritme en klank ten enenmale ontbeert, kan men gevoeglijk vaststellen dat Van Engelen's weergave van deze passage als een volkomen mislukking moet worden beschouwd.

c. Als afsluiting van de reeks citaten volgt hier dan nog *Coro* IV[123] - de Gouden-Eeuw-rei - zoals men die in de *Pastor-Fido Verduyts* op blz. 161-162 aantreft. Van Engelen heeft zich hier de beperking van een strofische vormgeving opgelegd:

O gouwde Euw, O! zouten tydt
Als 't al met melck oock was verblydt
Voor 't onghespende volck gheriif,
  Het bos de wiigh.
De oyen waren noot bedrouft,
Dat 't zoute joungh niit voort en-zooch;
Doun oock, de wereldt vreesden niit,
Vergif, of staal, vol van verdriit.
Gheen swert gepyns klom staach om-hoogh
Voor euwghe zon, met wolken vloogh [= wolkenvlucht];
Noch 't quaat en quam (O! groot verdriit)
  Ons porren niit.
't Verstant was vry van haat-en-nydt;
Elck-een in Liifde wirt verblydt;
Noot pyn en rees van heuvlen af,
Noch vont in 't Zee een ziltich graf.
Gheen ydlen klanck, van lof of faam,
Nocht tittel-roum quam hiir gegaan,
Eer van het slechte volck genaampt,
  Was niit befaampt.
Gheen beulen daar van Zilen oot,
Di bonden trouw in ontrouw groot;
Maar in het bos en 't rouwe loof,

123 PF ed. Fassò, blz. 205-208; 45 der 68 vss. van de Italiaanse tekst vindt men hierboven, blz. 275-276 noot 75.

Man, Minnar oock, van een gheloof.
Maar nimant nu recht meer bemindt;
In gouwdt, en pracht, hy liifde vindt:
Oock eer hy kent het recht ghewis,
Ghebonden is.
De rechte liifd' in zuyverhyt,
Di eerst ons naar den schepper lydt:
Di dan naar langhen zuyvren tydt,
In 't huwelyck [sic] ryn, dan luckt en glydt.
Het hart doun op de lippen zat:
Gheen kromme weghen rechten pat;
Een ider zach een-zelfs bewindt,
Was niit verblindt:
De liifde van-ghelyken me
Was niit door-trapt, door deucht men-vre,
Noch iverzucht quam daar gegaan,
Noch dees de imant pynen aan.
Maar ghy O! eer O! groot verdriit,
Di kent, de eer, in 'd eere niit:
Al-eer men-wist wat dat ghy waart,
Waart ghy veel waart.
Alleenlyck ghy in deucht bestaat;
Den rechten Eeldom u gewaat:
Ghy uyt de lucht ghezonden wert,
En bercht u in't eenvouwdich hart[124].

De zes strofen bestaan uit 8 regels, waarvan de vierde maar half zo lang is als de overige, die elk 4 jamben tellen. Met iedere vierde en achtste regel wordt een volzin afgesloten. Het rijmschema vertoont geen strikte correlatie met de strofevorm; Van Engelen rijmt immers paarsgewijze. Niet altijd slaagt hij erin een volrijm te maken: twee keer neemt hij genoegen met een halfrijm (r. 3-4 en 17-18) en twee keer volstaat hij met een rijk rijm (r. 23-24 en 43-44). Dit alles steekt wel mager af bij de strofische vorm die Guarini van Tasso heeft overgenomen, zoals bekend zelfs met dezelfde rijmwoorden[125]. Vergelijking met *Coro* IV laat zien dat Van Engelen zich alleen in zijn eerste twee strofen min of meer aan Guarini's tekst houdt; men vindt in de regels 1-16 van de hierboven afgedrukte *Ry* de regels 1-13, d.w.z. de eerste strofe, van Guarini's *Coro* terug. Overigens blijkt de weergave niet zonder mutilaties: de Italiaanse versregels 10-11 blijken verdwenen, terwijl de regels 11-14 van Van Engelen's *Ry* uit diens eigen koker stammen. In Van Engelen's derde strofe herkent men nog vaag Guarini's tweede strofe. De rest van het gedicht evenwel blijkt (behoudens vers 33 dat een weergave is van vers 31 uit Guarini's *Coro*) een eigen formulering van eigen gedachten, die men een christelijk ‘equivalent’ van Guarini's eerbetoon aan de Eer kan noemen. In die verchristelijking past geen beschrijving van de liefde in de Gouden Eeuw, noch die van de ‘huidige’

124 Zie boven, blz. 353.
125 Zie boven, blz. 32-33 en 68-69.

Secol rio, *che vel*[*ò*]/*co*'[s] *uoi sozzi diletti/ il bel de l'alma*, noch een gebed tot de Eer als *regnator de' regi*.

De eliminatie van Guarini's laatste strofe is er de oorzaak van dat geen verbinding tot stand komt met de toneelsituatie. In het Italiaans bevatten de laatste regels een allusie op een mogelijk blijde afloop, waarbij *'l mal fa tregua;* immers, *'l sol cadente anco rinasce* (en op het toneel wordt het reeds avond), *e 'l ciel*, *quando men luce,/l'aspettato seren spesso n'adduce*[126].

VI. Samenvatting en conclusie

De *Pastor-Fido Verduyts*, naar alle waarschijnlijkheid tot stand gekomen in de eerste jaren van de tweede helft der zeventiende eeuw, is de eerste vertaling van de PF die uit Zuid-Nederland tot ons is gekomen. Of ze w e r k e l i j k de eerste Zuidnederlandse vertaling van Guarini's spel is, valt niet met zekerheid te zeggen; het is mogelijk dat de PF al in de twintiger jaren door een vertaling in het Zuidnederlandse gebied werd geïntroduceerd[127]. Wel lijkt het zeker dat *Pastor-Fido Verduyts* een late vrucht is van de interesse voor de pastorale dramatiek in het Antwerpse[128].

De vertaling is van de hand van R.V.E. Achter deze initialen in het voorwerk van de uitgave ‘verschuilt’ zich, naar men mag aannemen, Roeland van Engelen, die zich op dezelfde wijze ‘bekend’ maakte als de auteur van een (onvoltooide) *Aeneis*-vertaling en een te Antwerpen vertoond toneelstuk[129].

Voor een goede vertaling van een zo moeilijk werk als de PF bezat deze Van Engelen echter nòch de capaciteiten nòch de juiste instelling. Het is zonder meer duidelijk, dat hij zich met een rijmende vertaling een veel te zware opgave heeft gesteld. Noch de keuze van de alexandrijn (overigens in zijn tijd vrijwel onvermijdelijk), noch zijn taalbeheersing blijken voldoende om de virtuositeit van Guarini - die zich manifesteert in: rijkdom aan lyriek, sententieuze formuleringen, woordspelingen, klankrijkdom, ritmische variatie - adequaat in het Nederlands over te brengen. De lezer van zijn werk krijgt geen enkel idee van de meesterlijke vormgeving van Guarini's pastorale tragicomedie.

Komt dan tenminste de inhoud, voor zover die kan worden losgemaakt van de vorm, wèl tot zijn recht? Ook deze vraag dient ontkennend te worden beantwoord. Wel is het zo dat het handelingsverloop van de *Pastor-Fido Verduyts* gelijk is aan dat van Guarini's spel. De

126 Zie boven, blz. 68-69.
127 Zie boven, blz. 252-254.
128 Die interesse manifesteert zich immers vooral in de eerste decennia van de zeventiende eeuw; zie boven, blz. 252-254.
129 In *Den Coninck van Napels* enz. zie noot 18 van dit hoofdstuk, blz. 344.

feitelijke inhoud als zodanig komt dus wèl over. Maar de sfeer ervan is vrij ingrijpend gewijzigd. Het ingelaste fragment uit Cats detoneert door zijn christelijke inspiratie, maar is typografisch dusdanig gemarkeerd dat het niet als onderdeel van de tekst opgevat mag worden en derhalve bij de beoordeling van Van Engelen's prestatie buiten beschouwing dient te blijven. Desondanks valt deze beoordeling toch negatief uit, omdat ook wijzigingen b i n n e n de speltekst getuigen van een christelijk-moraliserende instelling bij de vertaler. Passages van Guarini, die sensueel (om niet te zeggen lascief) klinken, zijn soms weggelaten, soms uitgebreid met enkele regels die binnen de spelsituatie in het Arcadië van de PF niet zouden kunnen klinken.

Niet alleen is de sfeer van de *Pastor-Fido Verduyts* wezenlijk anders dan die van de PF, herhaaldelijk blijkt ook de tekst van Guarini niet geheel begrepen, althans niet volledig juist weergegeven te zijn. ‘Grosso modo’ krijgt men wel voor zich wat Guarini zijn lezers biedt, maar ‘en détail’ verschilt Van Engelen's tekst te veel van de PF dan dat men van een juiste vertaling zou kunnen spreken.

Op alle punten is Van Engelen dus tekort geschoten. Zijn *Pastor-Fido Verduyts* mag dan qua spelling en mogelijk het taalgebruik een curiosum genoemd worden, de vergetelheid die het slordig gedrukte boekje ten deel is gevallen, heeft het literair gezien ten volle verdiend. Van Engelen's werk kan in genen dele wedijveren met de vertalingen uit het Nederlands taalgebied die ons tot nu toe onder ogen gekomen zijn.

Herdrukken schijnt het boekje niet te hebben beleefd: ik heb er althans nergens sporen van gevonden. Het lijkt ook weinig waarschijnlijk dat men in Zuid-Nederland - *Pastor-Fido Verduyts* zal waarschijnlijk slechts daar bekend zijn geworden - behoefte had aan een Nederlandse vertaling van zo inferieure kwaliteit, terwijl de intelligentsia het Frans beheerste en dus kennis kon nemen, hetzij van Brisset's herhaalde malen herdrukte prozavertaling, hetzij van Giraud's vertaling in verzen, hetzij van die in proza van Bueil (of Marans) die nog in 1652 herdrukt was. Bovendien verscheen reeds in 1665 de berijmde vertaling van de abbé De Torches, die veel waardering vond en dan ook vele malen herdrukt werd[130].

Voor zover ik weet, is *Pastor-Fido Verduyts* de eerste en enige vertaling van Guarini's spel uit Zuid-Nederland, waarover wij beschikken. Het lijkt ook niet waarschijnlijk dat na Van Engelen nog een andere Zuid-Nederlander zich aan de ‘verduytsing’ van de beroemde pastorale tragicomedie zou hebben gezet. Toen de beoefening der letteren in het huidige België langzaam weer op gang kwam, was de pastorale mode in de literatuur reeds lang verleden tijd geworden.

Het hier besproken werk blijft interessant vanwege het nieuwe

130 Zie boven, blz. 117, noot 11.

getuigenis van de (overigens reeds lang bekende) populariteit van Cats in Zuid-Nederland; vanwege de theorie en praktijk van een nieuwe spelling (beide eveneens voorkomend in de twee andere werken van Van Engelen's hand); en - wat in het bestek van deze studie misschien het belangrijkst is - vanwege de eerste Nederlandse illustratie van een scène uit de PF, die het als titelplaat biedt en die het werk is van twee der meest vermaarde Zuidnederlandse illustratoren uit die dagen.

Hoofdstuk VIII
Een vertaling van Margareta le Gouche? (1660 of eerder)

I. Inleiding

In Bijlage I[1] wordt na de herdruk van *Granida* in 1659, als nr. 19 een Nederlandse PF-versie vermeld van Margareta le Gouche. De precieze titel van het stuk kan echter niet worden opgegeven, het jaar van verschijnen evenmin. Sterker nog, het in-druk-verschijnen van deze vertaling is niet boven iedere twijfel verheven. Er moet zelfs worden opgemerkt dat het niet helemaal zeker is dat de bewuste vertaling heeft bestaan. Een en ander dient te dezer plaatse te worden toegelicht.

II. Te Winkel's mededeling

1. Inleiding

Margareta le Gouche's vertaling figureert op mijn lijst van Nederlandse vertalingen en bewerkingen van de PF op grond van één enkele mededeling. Maar die is dan ook afkomstig van 'de *grand old man* van de Nederlandse literatuur-geschiedschrijving'[2], J. te Winkel. Deze schrijft over Margareta le Gouche o.m. het volgende: 'Uit een paar andere gedichtjes van 't eind van 1660 leeren wij haar ook als schrijfster kennen, niet alleen van puntdichten, maar ook van toneelpoëzie. Immers zij vermeerderde, zooals wij uit een versje van Blasius zien, het aantal vertalingen van Guarini's *Pastor Fido* nog met ééne, die onze dichter van haar geleend, maar wat al te lang behouden had, en die hij haar eindelijk terug bezorgt met een gedicht, waarin hij haar toespreekt als eene "roemruchtbre Nymf, waarop den Amstel bralt". Dat "brallen"

1 Zie beneden, blz. 502-506.

2 Smit, W.A.P., *Het Nederlandse Renaissance-toneel als probleem en taak van de literatuur-historie* (Med. der Konink. Nederl. Ak. van Wetenschappen, afd. Letterkunde, dl. 27, no. 4), Amsterdam, 1964, blz. 169 (separaat blz. 3); thans ook in: Smit, W.A.P., *Twaalf studies*, Zwolse reeks van taal- en letterkundige studies, nr. 29, Zwolle, 1968, blz. 1.

is echter zeker zeer bedaard in zijn werk gegaan, want in de rij onzer dichterlijke geesten neemt Margareta le Gouche tegenwoordig zelfs het allerbescheidenste plaatsje niet meer in'[3].

2. Het gedicht

Het gedicht van Blasius, waarover Te Winkel hier spreekt en dat de grondslag vormt waarop hij zijn mededeling bouwt, verdient onze aandacht. Ik druk het hier in zijn geheel af[4], om het vervolgens te bespreken en op zijn informatieve waarde te toetsen.

Aan Me-Juffer/Me-Juffer MARGARETA/le GOUCHE, / doen ik haar Getrouwen
Herder ge-/leent hebbende, die weder/thuys bragt.

Ducite ab urbe domum, *mea carmina*
ducite Dafnin.

Roem-ruchtb're Nymf, waar op den Amstel bralt,
Begaaft met eerbre schoont en kuysche seden.
Uw *Trouwen Herder* die een elk bevalt,
Komt na een lang vertoef weer t'uwaarts treden.

'k Beloofd' U by mijn Trouw, dees Trouwen Herder
In 't korte souw U weder syn gebragt.
Ik rek uw vroom gedult, en leend' hem verder,
Mijn geest wierd op-gevoet door Minneklagt.

Ik las verwondert, dan van Sylvio,
Dan van Myrtil, wiens Liefde nimmer stil is,
Dan van Dorinde, dan hoe vuyl en snô
Korisca poogd te schennen Amarillis.

Dees trouwe Trouw der Trouw-vertrouwde Sielen
Verbrak mijn Trouw van thuys te brengen, ey
Verschoon dat s'U so laet in handen vielen.
Uw Trouwen Herder keert met Trouw geley.

Gy die verbeelt, hoe trouwe Kuysheyd Uw
Verselschapt, en op 't Vrouwe-aanschijn dweerelt,
En, na uw Naam, sijt van verandring schuw
Stantvastig als de Verw van 't blank gepeerelt:

3 Winkel, J. te, *Bladzijden uit de Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde* (I, Mr. Joan Blasius als vertegenwoordiger van de romantische richting onzer letterkunde in de zeventiende eeuw. II, Vondel als treurspeldichter), Haarlem, 1882, blz. 52. Dit boek wordt verder aangeduid als: Te Winkel, *Bladzijden*. Zie ook: Winkel, J. te, *De Ontwikkelingsgang der Nederlandsche Letterkunde*, III^2, Haarlem, 1923, blz. 531.

4 Ik ontleen het gedicht aan: *Geslacht-Boom der Goden en Godinnen door Mr. J. Blasius*, afd. [afzonderlijk gepagineerd] *Bygevoegde Mengeldichten*, Leyden MDCLXI, blz. 122-123. Ik verwijs hiernaar met: Blasius, *Mengeldichten*.

Ik dank voor d'eer en gunst so menigvuldig
Bewesen door dit trouwe leen gerijf.
Uw Trouwen Herder maakt my eeuwig schuldig,
Dat ik uw trouwe Vriend en Dienaar blijf.

Amsterd. 12/1 1660 [= 1 december 1660]

De Latijnse versregel die als motto dienst doet, is ontleend aan Vergilius' *Ecloga* VIII; het is het 'refrein' van Alphesiboeus' lied, waarin deze aan zijn *carmina* - de magische spreuken die hij uitspreekt tijdens het door hem voltrokken offerritueel - verzoekt de herder Dafnis van de stad naar huis te geleiden. Vermoedelijk dient men het motto dat Blasius zijn gedicht meegeeft als volgt te interpreteren: 'Geleid, (o) mijn verzen, van de stad naar (Margareta's) huis, geleid Dafnis (= haar Getrouwen Herder)'.

A. Prolegomena

a. Wie was Me-Juffer Margareta le Gouche?

Zo luidt de eerste vraag die zich voordoet. De gegevens die ik over haar heb kunnen vinden zijn de volgende:

α. *Biografische gegevens*. Zij werd als dochter van Jean le Gouche en Weyntje van Neck, op 27 november 1636 te Amsterdam geboren. De 13e februari 1663 trad zij in het huwelijk met Nicolaas Klopper (1636-1681). Uit dit huwelijk werden drie dochters geboren: Cornelia, Wendela en Jacoba Margareta, die alle drie met Amsterdamse patriciërs huwden. Margareta heeft haar man bijna een halve eeuw overleefd; zij verwisselde pas 27 oktober 1727 het tijdelijke met het eeuwige[5].

β. *Gegevens op grond van portretten*. We kennen van haar een tweetal geschilderde portretten. Het eerste is van de hand van Jurriaen Ovens (1623-1678), een bekende leerling van Rembrandt en tijdens zijn leven gevierd als voortreffelijk portrettist. Ovens schilderde het portret van Margareta in 1659[6]. Dezelfde Blasius die 'haar Getrouwen Herder' leende, schreef er een sonnet op[7]. Als motto daarvan figureert de volgende vleiende omschrijving van de geportretteerde: *O Dea*

5 Elias, J.E., *De Vroedschap van Amsterdam* (1578-1795), Dl. I, Amsterdam, 1903, blz. 338. Uit Te Winkel, *Bladzijden*, blz. 52, waar vermeld wordt dat Margareta op 26 november 1659 haar 22e verjaardag vierde, zou men afleiden dat zij 26 november 1637 geboren is. Ik houd me aan Elias' opgave.

6 Moes, E.W., *Iconographia Batava*, Dl. I, Amsterdam, 1897, blz. 340, nr. 2835. De gegevens over Ovens ontleen ik aan: *De Katholieke Encyclopaedie*, 19e deel, Amsterdam 1937, kol. 319.

7 Blasius, *Mengeldichten*, blz. 79-80.

certè/Aut Phoebi Soror, *aut Nympharum sanguïnis una*. Ook hier getuigt Blasius weer van zijn belezenheid in Vergilius: het motto is ontleend aan de *Aeneis*[8]. De tekst van het gedicht noemt Margareta een heel 'schoone', afgebeeld in een 'Heemel-blauwe kleed' nabij 'de koele Bron', 'eensaam' en met een 'schelp' waaruit zij drinkt. Bij beschouwing van het schilderij[9] blijkt dat Blasius Ovens' portret niet helemaal nauwkeurig beschrijft. Daarop ziet men Margareta afgebeeld als een niet onknappe figuur, die de toeschouwer aankijkt terwijl ze zich half wendt naar de met beeldhouwwerk versierde fontein aan de rechterzijde van het schilderij. Hals en linkerpols zijn getooid met een snoer parels. Met haar rechterhand vangt zij het water van de fontein op. De achtergrond wordt gevormd door een beloverd bosschage en een uitzicht op een beboomd landschap met bewolkte lucht.

Het tweede portret is anoniem[10]. Het wordt in de catalogus van het Amsterdamse Rijksmuseum gecatalogiseerd als een werk uit de Hollandse school, 2e helft 17e eeuw[11]. Margareta blijkt er veel jonger dan toen Ovens haar uitbeeldde. Bij een eenvoudig waterbekken staande vangt zij water op in een schelp in haar rechterhand, terwijl zij zich naar de linkerkant van het schilderij wendt. Ook op dit portret is zij met parels getooid: niet alleen draagt zij twee grote parels als oorhangers, maar ook haar hals, borst en armen prijken ermee. De achter-

8 *Aeneis* I, 328b-329; moderne edities lezen i.p.v. *aut ... aut*, *an ... an* ...

9 Het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie kon mij een foto van Ovens' portret verschaffen. De beschrijving ervan in de catalogus van de 'Tentoonstelling van Schilderijen van oude meesters' in Pulchri Studio te Den Haag, nr. 79, mij door de Afdeling Schilderijen van het Amsterdamse Rijksmuseum verschaft, luidt:

> *Kniestuk naar rechts*, *met blond haar in een blauw zijden*, *uitgesneden kleed en rooden rok. Om hals en linkerarm een parelsnoer. De linkerhand rust op het bekken van een fontein*, *waarvan zij het water met de rechterhand opvangt. Links achter haar een boom*, *rechts uitzicht op een landschap. In de rechterbovenhoek haar wapen in een ruitschild. Gemerkt links onderaan J. Ovens 1659. Hoog 1.26*, *breed 0.98 cm*.

Het schilderij bevindt zich thans in de verzameling Jhr. Hugo Boreel, Beverwijk.

10 Moes, E.W., *Iconographia Batava*, Dl. I, Amsterdam, 1897, blz. 340, nr. 2836.

11 De 'Dienst voor 's Rijks verspreide kunstvoorwerpen' bezorgde mij een foto ervan. Op de achterkant daarvan staat vermeld: Inv. no. B 112. Formaat oliev. doek 50 × 39[5]. Kunstenaar: Hollandse School 2e helft 17e eeuw. Titel: Portret van M. la [sic] Gouche Echtgenote van Nicolaas Klopper. Rijksmuseum A'dam inv. A 1261. Cat. no. 260, 1920. De beschrijving die de afdeling schilderijen van het Rijksmuseum mij ervan gaf (brief dd. 11 juli 1968) luidt:

> *Het portret is een kniestuk naar rechts en toont M. Le Gouche staande naast een fontein*, *terwijl zij met haar rechterhand een schelp onder de waterstraal houdt. Op de achtergrond bomen*.

De foto in mijn bezit laat echter zien dat Margareta hier naar l i n k s gewend staat afgebeeld.

grond van dit schilderij is donker en weinig uitgewerkt. Op grond van de leeftijd van de geportretteerde, die ik op ongeveer 15 jaar schat, zou men het portret rond 1650 kunnen dateren.

Zonder twijfel zinspelen de parels op beide portretten op de naam van het meisje, Margareta, die samenhangt met het grieks-latijnse *margarita*, parel. In het kader van deze studie lijkt het me van belang op te merken dat geen van beide schilderijen ook maar de geringste allusie vertoont op Margareta's literaire activiteit of in het bijzonder op haar werk aan ‘haar Getrouwen Herder’. En dat zou men althans op Ovens' portret mogen verwachten. Dat is immers voltooid in het jaar vóór dat waarin Blasius ‘haar Getrouwen Herder’ retourneert, ‘na een lang vertoef’ ten zijnent! Toen Ovens haar schilderde, zou die PF-vertaling dus al reeds geheel of voor het grootste deel voltooid moeten zijn geweest!

Dit is alles wat ik over Margareta le Gouche te ‘weten’ ben gekomen. We ‘kennen’ zo echter althans enigszins de destinataire van Blasius' gedicht.

b. Wie was Joan Blasius?

Dank zij Te Winkel's grote studie over deze ‘vertegenwoordiger van de romantische richting onzer letterkunde in de zeventiende eeuw’[12] weten we heel wat over deze figuur. In het kader van ons onderzoek lijkt mij daarvan het volgende van belang. Als Blasius (1639-1672), afgestudeerd aan het Amsterdamse Atheneum (waar hij niet kon promoveren), korte tijd na zijn promotie tot doctor in de beide rechten op 28 mei 1660 te Leiden, afscheid neemt van een Amsterdams meisje, schrijft hij haar dat zij zich in haar brieven aan hem Faustijne moet noemen, en hem Myrtillo, ‘den held, zooals men weet, uit Guarini's *Pastor Fido*’[13]. En in Blasius' berijming van de afscheidsbrief die ‘Faustijne’ hem enige tijd later op haar sterfbed schreef, komen deze verzen voor:

> Ik weet uw oog sal noyt aanschouwe'
> Een so, als ik, in Min getrouwe.
> Welaan, vaar voort, ondankbare Myrtil,
> Il volg des Heemels wil,
> Ik heb volleeft, myn uurgelas is uyt
> De dood mijn oogjes sluyt[14]

Beide plaatsen getuigen van Blasius' bekendheid met Guarini's Mirtillo, enige tijd voordat hij zijn gedicht tot Margareta le Gouche richtte.

12 Zie noot 3 hierboven. Het citaat ontleen ik aan de titel van Te Winkel's studie over Blasius.
13 Te Winkel, *Bladzijden*, blz. 55.
14 Te Winkel, *Bladzijden*, blz. 56-57.

Het is verleidelijk te veronderstellen dat hij zijn kennis omtrent Mirtillo heeft verkregen uit Margareta's Getrouwen Herder. Toch is dat niet erg waarschijnlijk. Het lijkt er immers op dat Blasius in 1666 het Italiaans voldoende beheerste om een bundel novellen van Girolamo Brusoni (1614-1686) te kunnen vertalen[15]. Men mag dan veronderstellen dat hij in 1660 voor kennisname van de PF niet afhankelijk was van een vertaling in het Nederlands - hetzij van De Potter of een van diens voorgangers, hetzij van Margareta - maar het Italiaanse origineel lezen kon[16].

Of Blasius nu Italiaans kende of niet, het feit dat hij vlak vóór of in 1660 Margareta's 'Getrouwen Herder' leende terwijl de PF-vertalingen van Vander Eembd, I.V.D.M.D.H., Bloemaert en De Potter al geruime tijd bestonden, stelt ons voor een tweetal vragen: *waarom* leende Blasius Margareta's boek, en *waarom* voor zo lange tijd?

In verband met deze vragen dienen wij het gedicht van Blasius voor Margareta nader te bekijken.

B. Bespreking van het gedicht

De eerste strofe bevat een drietal complimenten aan het adres van Margareta: zij bezit een vererenswaardige schoonheid, zij is kuis van zeden en haar 'Trouwen Herder' is een voor ieder aantrekkelijk werk. De beide eerstgenoemde kwalificaties zijn niet anders dan traditioneel te noemen, al wil dit zeker niet zeggen dat ze onjuist zouden zijn. Het derde compliment slaat pas in tweede instantie op Margareta, en zegt allereerst iets van de 'Trouwen Herder'. Dat dit werk een produkt van haar activiteit is, *kan* besloten liggen in het bezittelijk voornaamwoord *Uw*. Het is echter ook mogelijk te interpreteren dat de 'Trouwen Herder' uit haar bezit, niet 'uit haar handen' afkomstig is. De eerste strofe levert geen aanwijzingen op, die kunnen voeren tot een verantwoorde keuze uit deze twee mogelijkheden.

In de tweede strofe vindt men, voor zover ik zie, evenmin een dergelijke aanwijzing. Wel wordt daarin duidelijk dat Blasius geen groot

15 Die vertaling vindt men vermeld in Clemens, J.Th.W., *Italiaanse boeken in het Nederlands vertaald* (*tot 1800*), Bibliografie door J.Th.W. Clemens met medewerking van J.W. Steenbeek, Groningen, 1964, (Studia Litteraria Rheno-Traiectina ... vol. octavum), blz. 29. Helemaal zeker is het op grond hiervan echter niet dat Blasius Italiaans kende. Vertalingen, zogenaamd uit het Italiaans maar in werkelijkheid naar een Franse vertaling van het Italiaanse origineel, komen meermalen voor (zie Clemens' boek, blz. VI). Deze onzekerheid heeft mij in de hierboven staande tekst 'lijkt' en 'veronderstellen' in de pen gegeven.

16 In zijn *Dagwerk* (Blasius, *Mengeldichten*, blz. 149-153) noemt Blasius zèlf onder zijn lectuur van klassieken en modernen de PF van Guarini. Mogelijk duidt het feit dat hij de Italiaanse titel vermeldt, erop dat hij Guarini's spel in diens moedertaal las.

dichter kan worden genoemd. De tegenwoordige tijd *rek* doet in combinatie met de o.v.t.-vorm ‘leend'' op zijn zachtst gezegd, minder gelukkig aan. Ook op de betekenis die blijkbaar aan ‘leend' hem verder’ gehecht moet worden, valt iets aan te merken. Het lijkt er immers op dat Blasius hier zegt Margareta's boek aan derden te hebben geleend. Zou dat inderdaad zo zijn, dan is het vreemd dat hij in de volgende regel en in strofe vier opeens overgaat tot het beschrijven van wat de lectuur van het boek voor hemzelf heeft betekend. Ik ben daarom geneigd rekening te houden met de mogelijkheid dat de aangehaalde zinsnede geïnterpreteerd moet worden als ‘en ik zette het lenen (van Uw boek) voort’; met andere woorden: ik hield Uw boek langer dan mijn belofte van restitutie eigenlijk toestond. Dan wordt het geheel logisch, en verklaart regel 7b waardóór het ‘vroom gedult’ uit 7a gerekt werd.

Uit de derde strofe wordt duidelijk dat het in dit gedicht ontegenzeggelijk om Guarini's pastorale tragicomedie - of tenminste een daarmee nauw geliëerde historie - gaat. Er is immers sprake van de vier hoofdpersonen uit de PF alsmede van degene die de ‘motor’ ervan genoemd kan worden: Corisca[17].

De vierde strofe behoeft geen commentaar, behalve dan dat Blasius' herhaling van het woord *trouw* - een simpele vorm van *annominatio* - weinig dichterlijk effect sorteert, eerder het tegendeel.

De vijfde strofe vertoont naar mijn mening ernstige gebreken. Het wil mij niet precies duidelijk worden wat het betekent dat Margareta ‘verbeelt’ hoe trouwe kuisheid haar vergezelt. Beeldde Margareta in een inleidend woord (of gedicht) bij ‘haar’ ‘Trouwen Herder’ misschien uit, hoe de trouwe kuisheid (de trouwe herder, en dus het boek?) haar altijd vergezelde? Of beeldde zij in haar gezicht of haar hele uiterlijke verschijning uit, dat zij altijd vergezeld werd door de trouwe kuisheid; met andere woorden: kon men aan haar uiterlijk zien dat zij trouw en kuis was? En wat moet men zich voorstellen bij de uitdrukking ‘op 't Vrouwe-aanschijn dweerelt?’ De laatste regels zinspelen - parallel met de gesignaleerde functie van de sieraden op Margareta's portretten[18] - op de *margarita* (= parel), haar ‘naamgenote’ en kennelijk haar voorbeeld in blijvende zuiverheid.

De afsluitende strofe vraagt niet om toelichting; ze is, met of na de eerste, de best geslaagde van het zestal.

17 Zie boven, blz. 46.

18 Zie boven, blz. 384. Parels als attribuut van (een) Margareta vindt men reeds in de christelijke kunst op afbeeldingen van Margareta's patroonheilige. Cfr. Timmers, J.J.M., *Symboliek en Iconographie der Christelijke kunst*, Roermond enz., 1947, nr. 2149.

III. Tweeërlei resultaat

1. Blasius' gedicht heeft ons met betrekking tot de vragen: wáárom leende Blasius, en waarom zo lánge tijd Margareta's boek, niet veel verder gebracht. De tekst ervan meldt slechts dat zijn geest door de ‘Trouwen Herder’ werd opgevoed, dat hij verwonderd van de inhoud ervan kennis nam en de ‘trouwe Trouw’ hem zijn belofte van snelle restitutie deed verbreken. De reden van zijn te-leen-vragen wordt er niet vermeld, en zijn te lange lenen weinig bevredigend verontschuldigd.

Deze weinig inhoudrijke conclusie is evenwel niet het enige resultaat van onze zorgvuldige lectuur en biografische speurtocht.

2. Het tweede en belangrijker gevolg van onze beschouwing van het gedicht en van de bronnen omtrent Margareta en Blasius is, dat er enige weifeling is ontstaan over de juistheid van Te Winkel's conclusie met betrekking tot Margareta's literaire activiteit als vertaalster van de PF. Het is immers alléén op grond van dit gedicht dat hij concludeerde tot het bestaan (hebben) van een PF-vertaling van de hand van Margareta le Gouche. Men kan ongetwijfeld ‘haar Getrouwen Herder’ (uit de opdracht van het gedicht) interpreteren als ‘den Trouwen Herder van haar hand’. Maar deze conclusie - ik heb het hierboven al even opgemerkt - is niet noodzakelijk. Er zijn ook andere interpretatiemogelijkheden.

De verscheidenheid ervan hangt samen met de vaagheid van de aanduiding die Blasius bezigt. ‘haar’ c.q. ‘Uw’ kan immers zowel van de hand van als uit de bibliotheek van (Margareta) betekenen. ‘Getrouwen’ (of ‘Trouwen’) ‘Herder’ kan de titel zijn van een Nederlandse vertaling of bewerking van de PF. Maar ook is het niet uitgesloten dat dit de vernederlandste titel is van een PF in een vreemde taal (inclusief het Italiaans). En tenslotte kan deze *G* (of *T*) *H* in theorie evengoed een manuscript zijn geweest als een boekuitgave.

Te Winkel veronderstelde dat er in Blasius' gedicht sprake is van een Nederlandstalige PF van de hand van Margareta; over manuscript- of boekvorm heeft hij zich niet uitgelaten. Tegen de juistheid van zijn conclusie - zo men wil: hypothese - pleit het hierboven geconstateerde feit dat op Ovens' portret uit 1659 geen enkele allusie zichtbaar is op Margareta's literaire verdienste(n) in het algemeen laat staan op haar bemoeienissen met de PF in het bijzonder; en juist een zinspeling op een *tour de force* als het vertalen van de PF op 22- à 23-jarige leeftijd ongetwijfeld is, zou men zó kort vóór Blasius' restitutie van ‘haar Getrouwen Herder’, ‘die een elk bevalt’, mogen verwachten!

Dat het spel ‘van’ Margareta ‘een elk bevalt’, wijst bijna dwingend in de richting van een gedrukte Getrouwen Herder; ‘een elk’ kan immers niet (gemakkelijk) een manuscript, maar wel een boek in handen krijgen en lovend beoordelen. Misschien mag men ook het ‘verder

lenen' - zeker als dit (tòch) een aan derden dóór-lenen zou betekenen - als een argument voor een gedrukte tekst beschouwen. Zulk verder lenen doet men immers gemakkelijker met een boek dan met een uniek, en dus zo veel kostbaarder of dierbaarder, manuscript.

Het lijkt mij, op grond van het bovenstaande, het meest waarschijnlijk dat Blasius met 'haar Getrouwen Herder', met 'Uw Trouwen Herder', doelt op de PF-vertaling of -bewerking van een ànder, waarvan Margareta een exemplaar in boekvorm bezat. Als dit juist is, zijn er argumenten aan te voeren voor de veronderstelling dat het bewuste boek een exemplaar van de *editio princeps* van De Potter's *Den Getrouwen Herder* is geweest. Zoals wij gezien hebben[19] dateert deze uit 1650, en werd zij opgedragen aan Mr. Lucas van Neck[20]. Was deze een broer van Margareta's moeder Weyntje van Neck?[21] Lucas is tussen 1650 en 1678 overleden[22]. Is dat misschien vóór 1660 gebeurd en is toen zijn exemplaar van De Potter's PF-vertaling, eventueel met eigenhandige opdracht van de vertaler of van de uitgever, in handen van zijn nichtje gekomen? Of heeft oom Lucas het haar nog tijdens zijn leven gegeven omdat zij er bijzondere belangstelling voor had? Schreef hij er een persoonlijke opdracht aan haar in, zodat men met recht en reden spreken kon van (juist) háár *Getrouwen Herder?* Dan zou een terloopse lofprijzing van De Potter's werk - zoals Blasius die in zijn gedicht neerschrijft - tegelijk een galant compliment aan haar betekenen. En het hoeft dan geen louter toeval te zijn dat op de enige plaats waar Blasius niet metrisch gebonden is, hij *Getrouwen Herder* schrijft - in plaats van *Trouwen Herder* - namelijk in de opdracht van zijn begeleidend 'versje'; in overeenstemming met De Potter's titel[23].

Ook al zou deze hypothese juist zijn, dan blijven er toch nog vragen over, waarop wij geen antwoord kunnen geven. Waarom wilde Blasius de vertaling van De Potter lenen? Kende hij die dan nog niet? Maar dergelijke vragen nemen niet weg, dat de laatst geschetste interpretatie van de feiten het meest waarschijnlijk mag worden genoemd.

Intussen: zekerheid hebben we niet! Alleen een gelukkig toeval - het vinden van Margareta's exemplaar van (De Potter's) (*Ge*)*Trouwen*

19 Zie boven, blz. 310.
20 Zie boven, blz. 312.
21 De moeder van Margareta, Weyntje van Neck, was dochter van J.C. van Neck (1564-1638) die in 1604 huwde met Gr. J. van Ryn, naar het *Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek*, Dl. VIII, kol. 1204, weet te melden. Een zoon van deze Van Neck kan in 1650 gemakkelijk Mr. in de beide rechten geweest zijn, en - mits hij dan ook nog geparenteerd was aan Van Ravesteyn - destinatair van De Potter's *GH* zijn geweest. De juistheid van deze veronderstelling valt via Elias' *De Vroedschap van Amsterdam* (zie noot 5 hierboven) niet te constateren.
22 Zie boven, blz. 330-331.
23 Overigens hebben ook Vander Eembd, I.V.D.M.D.H. en Bloemaert hun vertaling de titel *Den Getrouwen Herder* gegeven. Veel bewijskracht kan men dus aan dit argument niet toekennen.

Herder, dan wel van de boekuitgave of het manuscript van een eigen vertaling - zou ons die kunnen verschaffen. Tot zolang moeten wij, dunkt mij, Margareta - en Te Winkel! - *the benefit of the doubt* gunnen. Daarom lijkt het mij gepast in een ‘Lijst van Nederlandse vertalingen en bewerkingen van de Pastor Fido’ vooralsnog een plaatsje in te ruimen voor de *Getrouwen* (of *Trouwen*) *Herder* van Margareta le Gouche, zij het met een vraagteken, en met slechts een approximatieve datering: 1660 (of eerder).

Hoofdstuk IX
(A. Peys,) De getrouwen harder 1671

I. Inleiding

Op 26 mei 1665 wordt in Amsterdam een nieuwe, vergrote Schouwburg - 'na d'Italiaanse manier' - geopend. Nadat het gebouw op aandringen der tegenstanders van het toneel na 22 juni gesloten is, volgt op 8 februari 1666 een heropening. Het theater blijft daarna bespeeld tot 8 juni 1672. Dan dwingen de oorlogsomstandigheden alsmede het feit dat er politiek op het toneel werd gebracht, tot sluiting. Het duurt tot 25 november 1677 voor de schouwburg opnieuw wordt geopend[1].

In het voorlaatste jaar van de tweede periode, 1666-1672, blijkt een uittreksel uit de PF op de planken van de Amsterdamse Schouwburg te zijn gebracht. We kennen immers een boekje - zonder twijfel een tekstuitgaafje bestemd tot verkoop aan de toeschouwers[2], ingenaaid in een slap papieren kaftje - waarvan de titelpagina (= blz. [* 1] recto) het volgende vermeldt:

> DE/GETROUWEN/HARDER, / Harders- en Harderinnen-spel,/ Getrocken uyt d'Italiaansche/PASTOR FIDO/ van den Ridder/ J.B. GUARINI, /Vertoont op d'Amsterdamsche Schouwburg./ *Vignet met de spreuk* PERSEVERANTER/ t'Amsterdam, By Jacob Lescailje, Boeckverkooper op/de Middeldam, naest de Vismarckt, 1671.

Exemplaren van dit boekje vindt men in de UB Amsterdam[3], de KB

1 Worp, J.A. (en J.F.M. Sterck), *Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg*, Amsterdam, 1920, blz. 132-136. Winkel, J. te, *De Ontwikkelingsgang der Nederlandsche Letterkunde*, IV^2, Haarlem, 1923, blz. 267-268 geeft praktisch dezelfde data; afwijkende data vindt men in Worp's oudere werk, *Geschiedenis van het Drama en het Tooneel in Nederland*, Deel II, Groningen, 1908, blz. 101 vv. en 68. Naar de twee laatstgenoemde werken verwijs ik in het vervolg met resp. Te Winkel, *Ontwikkelingsgang* IV^2 en Worp, *Geschiedenis Drama* (I/II).

2 Worp, *Geschiedenis Drama* II, blz. 87.

3 Sign. 692. E. 100.

Den Haag[4], in een verzamelbundel dramatische poëzie van Peys in de Leidse UB[5] en in de bibliotheek van Prof. Dr. W.A.P. Smit te Utrecht. Het Leidse boek is samengesteld in de 18e eeuw (ná 1746)[6] en vormt het tweede deel van de TONEELPOEZY van Adriaan Peys[7].

Uit het zojuist medegedeelde valt af te leiden, dat omstreeks het midden van de 18e eeuw de PF-bewerking die ons hier interesseert, toegeschreven werd aan de genoemde auteur A. Peys. Voordat ik de aard van deze bewerking en het belang ervan bespreek, wil ik deze toeschrijving nader onder de loep nemen en de beschikbare informatie over Peys vermelden.

1. De toeschrijving van 'De getrouwen harder' aan A. Peys

Voor zover ik heb kunnen nagaan, is J.B. Wellekens de eerste schrijver die 'Peis' in verband brengt met een vertaling van Guarini's PF. In zijn *Verhandeling van het Herderdicht*, die opgenomen werd achter de uitgave van zijn *Aminta*-vertaling (gedrukt in 1715), schrijft hij: 'Rodenburg onder den naam: *Chi sarà sarà* heeft al vroeg den Getrouwen Herder van Guarini in een Hollantsch kleed gestooken, en hem den Trouwen Batavier gedoopt. Vervolgens hebben noch zes of zeven braave Liefhebbers van dat edel werk, hunnen lust geboet met het zelve in vaers en proos den Nederlanders mede te deelen, van de welke de Potter, Bloemaert en Peis my nu alleen in het geheugen vallen'[8]. Van de ons overgeleverde PF-vertalingen en -bewerkingen is alleen die uit 1671 anoniem verschenen. Deze moet Wellekens dus bekend zijn geweest als gemaakt door Peys. Die kennis kan hij niet hebben ont-

4 Sign. 443. A.23.

5 Sign. 1091 G. 60[1].

6 In de verzamelband is immers, als vierde stuk, opgenomen *De Vrouw Rechter en Party van haar Man; blijspel*, in een druk van 1746. Het stuk is een vertaling van *La Femme Juge et Partie*, *Comedie* (1669) door Antoine Jacob, dit Montfleury (1640-1685).

7 Op het titelblad van de bundel staat (in i n k t geschreven, naar alle waarschijnlijkheid met de hand van de verzamelaar die de stukken bij elkaar liet binden) 'Adriaan Peijs Toneel Poezy II. Deel'. De titelpagina van de in de bundel opgenomen, in 1680 gepubliceerde *Klucht van de Gemaeckte Rouw* vermeldt in d r u k als auteursnaam Peys. Verder komt die naam in het boek niet meer voor. Ik volg in schrijfwijze de titelpagina van het mogelijk nog tijdens Peys' leven gedrukte kluchtspel, en schrijf dus *Peys*.
Met betrekking tot de benaming van het ons hier in het bijzonder interesserende spel *De Getrouwen Harder* doet zich eveneens een orthografisch probleempje voor. De titelpagina schrijft de titel zoals ik die zojuist weergaf, terwijl op de eerste bladzijde van de speltekst *Den Getrouwen Harder* staat gedrukt. Ik bezig in het vervolg de spelling van de titelpagina, die immers altijd wordt gebruikt bij vermelding in catalogi. Ik schrijf dus *De Getrouwen Harder*.

8 Wellekens, J.B., *Verhandeling van het herderdicht*, herdruk verzorgd door J.D.P. Warners, Utrecht, 1965 (U.P.A.L. no. 7), blz. 99-100.

leend aan de uitgave. In de mij bekende exemplaren van *De Getrouwen Harder* uit 1671 wordt Peys' naam nergens vermeld. Latere drukken van het onbeduidende boekje zijn niet bekend en lijken ook weinig waarschijnlijk. Waarop Wellekens zijn mededeling dan wèl baseerde, is niet duidelijk. In het meest recente geschrift uit Wellekens' dagen waarin men een vermelding van *De Getrouwen Harder* zou kunnen verwachten, de *Aminta*-vertaling van C. Hoofman uit 1711, wordt van de PF-vertalingen die er bestonden, alléén die van De Potter genoemd[9]. Sinds de (vrijwel zeker posthume[10]) bundeling van Peys' dramatisch werk in 1746 of later, waarin *De Getrouwen Harder* als eerste stuk van het Tweede Deel figureert, blijkt men deze PF-bewerking algemeen aan hem toe te schrijven. Hoewel deze toeschrijving, op grond van de gegevens die het tekstuitgaafje zelf oplevert, niet bewezen genoemd mag worden, heb ik ze op grond van de traditie gehandhaafd[11].

2. A. Peys: auteur en werk

Wie was de man op wiens naam *De Getrouwen Harder* wordt gezet?

Van de bekende biografische naslagwerken verschaft de *Biographie Nationale de Belgique*, Tome XVII, Bruxelles, 1903, s.v. Peys de meeste informatie. Toch blijkt ook deze meer het werk van de man dan hemzelf te betreffen. Zijn naam schijnt Adriaen (het Franstalige werk schrijft: Adrien) te zijn geweest. Hij wordt gekwalificeerd als *auteur dramatique du XVIIe siècle*. Aan J.N. Paquot's *Mémoires pour servir à l'histoire littéraire des dix-sept provinces de Pays-Bas*, etc., tome XII (1768), blz. 229, waarin Peys een *écrivain flamand* wordt genoemd, ontleent de auteur van het artikel in de *Biographie Nationale* diens approximatieve geboortejaar: *vers 1630 ou 1635*. Men mag veronderstellen, aldus de *Biographie Nationale*, dat Peys naar het Noorden is uitgeweken: daar werd immers al zijn literaire werk - op het eerste na - gedrukt.

Peys' debuut blijkt een ‘treurspel door Vertooningen’, getiteld: *De hatelijke liefde van den Gotschen Noran en Julia*, te Antwerpen, misschien in 1661, gedrukt[12]. Na de vertaling van een blijspel van A. le Métel en een komedie van Molière (1622-1673), beide in 1670 gepubliceerd, is *De Getrouwen Harder* het vierde werkstuk van zijn hand.

9 Hoofman, C., *Amintas Bosch-Tonneel-Spel van Torquato Tasso*. Uit het Italiaensch vertaald. tot Amsterdam, 1711; blz. [X 5] recto van ‘De Vertaaler aan den Leezer.’.

10 Zie beneden, sub 2) A. Peys: auteur en werk.

11 In het Archief Burger Weeshuis, bewaard in de Gemeentelijke Archiefdienst van Amsterdam, heb ik niets aangetroffen dat er op kan duiden dat Peys de auteur van het (bijvoorbeeld in opdracht gemaakte) spel is.

12 Naar alle waarschijnlijkheid een bewerking van G. Brandt's *Veinzende Torquatus* (1645); zie Kalff, G., *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde* V, Groningen, 1910, blz. 408.

Vanaf 1680 volgt een reeks vertalingen uit het Frans, en één (oorspronkelijke?[13]) tragedie. Deze tragedie en de vertaling van Molière's *Don Juan* werden in 1699 gedrukt, waarmee zij de jongste uitgaven van Peys' werk tijdens diens leven zijn. Immers, de druk uit 1746 van de vertaling van Montfleury's *La femme*, *juge et partie* (1669), zal wel moeten worden beschouwd als een posthume (her)uitgave[14]. Een en ander wettigt de veronderstelling dat rond de eeuwwisseling Peys' vertaalarbeid en (eigen?) produktie een eind heeft genomen, mogelijk tengevolge van zijn dood waarvan het jaar onbekend is.

In de reeks stukken van Peys die de *Biographie Nationale* opsomt, trekt een drietal onze bijzondere aandacht. In 1681 blijkt in Amsterdam te zijn verschenen *Korte inhoud van de tooveryen van Armida of het belegerd Jerusalem*, een resumé, zo wordt vermeld, van het in 1695 volledig uitgegeven treurspel *De toveryen van Armida of het belegerde Jerusalem*, dat talrijke herdrukken beleefde. De *Korte inhoud* etc. blijkt in 1683 voor het eerst, en zowel in dat jaar als later herhaalde malen opgevoerd te zijn. Ook het stuk 'van' 1695 is herhaaldelijk gedrukt en vele malen opgevoerd[15]. In 1697 werd het vervolg ervan op de persen gelegd: *Reinout in 't Betoverd Hof: zijnde het gevolg van Armida. Met konst en vliegwerken*, *Verscheide sieraden en Balletten*[16].

13 Zie Rombauts, E., *De Letterkunde der XVIIe eeuw in Zuid-Nederland*. In: *Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden*, Deel V, 's-Hertogenbosch enz., (1952), blz. 475; en Te Winkel, *Ontwikkelingsgang* IV^2, blz. 426.

14 *Après la mort de Peys*, *on publia encore de lui: De vrouw rechter en party etc.* 1746, aldus de *Biographie Nationale de Belgique*, Tome XVII, kol. 147.

15 De opvoeringen van beide stukken vindt men aangetekend in een lijst van toneelopvoeringen in de Amsterdamse Schouwburg van 1638-1730. Huydecoper heeft, waarschijnlijk in de periode 1723-1732, toen hij regent van het Burgerweeshuis te Amsterdam en als zodanig ook van de Schouwburg was, deze lijst samengesteld. Men vindt haar als nr. 389 (163) in het Huydecoperarchief dat bewaard wordt in het Rijksarchief te Utrecht. De vermoedelijke ontstaanstijd leid ik af uit mededelingen betreffende het verzamelen van materiaal voor een geschiedenis van de Amsterdamse Schouwburg door Huydecoper (van welke geschiedenis alleen een ontwerp bekend is) in: Schaik, C.J.J. van, *Balthazar Huydecoper*, *Een taalkundig*, *letterkundig en geschiedkundig initiator*, Assen, 1962, blz. 58.
De opvoeringen van *De toveryen* (enz.) vonden al voor 1695 plaats, hoewel het stuk toen, voor zover wij weten, nog niet gedrukt was; cfr. Rombauts, E., *a.w.* (in noot 13 hierboven), blz. 475, waar gesproken wordt over het misschien oorspronkelijke *De Toveryen van Armida* dat '(gedrukt in 1695, ongetwijfeld reeds vroeger vertoond)' is.

16 Te Winkel, *Ontwikkelingsgang* IV^2, Haarlem, 1923, blz. 504, schrijft - mogelijk in het voetspoor van J.F. Willems in *Belgisch Museum* etc. Negende Deel, Gent, 1845, blz. 300-302 - dit spel toe aan J. Pluimer. Kalff, G., *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde* V, Groningen, 1910, blz. 408, noemt het een werk van Peys. Het lijkt erop dat deze toeschrijving de juiste is. Hermannus Franciscus Vanden Brant immers, tijdgenoot en tegenstander van Peys, schrijft in het voorwoord van *Het Verweirde Sothuys van Antwerpen*, - een stuk door Willems genoemd - over 'Den Poët van t'Schouwborgh' (waarmee hij Peys bedoelt) dat 'syn stuck van Reynout en Armida' het eerste van de spelen van 'sijne eyghen vindingh' is, en 'soo vol van frayicheden' dat 'hij gedwongen gheweest [is] hun in twee deelen te verdeelen. Het tweede deel is besonderlyck fray, en vermaeckelyck voor de Kinderen, en daerom ben ick seer verwondert, dat hy het selve niet meer laet verthoonen'. Deze ironische opmerkingen schreef Vanden Brant al in 1678. Ligt het niet meer voor de hand déze auteur geloof te schenken en ook *Reinout*, zoals in de lijn der verwachtingen ligt, werk van P e y s te noemen *ondanks* het door Willems t.a.p. gesignaleerde feit dat de *Naamlyst van eene uitmunde* [s i c] *fraaye verzameling van toneelstukken* (welke zullen verkogt worden te Rotterdam, op den 22 april 1772, door de boekverkoopers J. Burgvliet en R. Arrenberg) het aan Pluimer toeschrijft?

Alle drie de spelen getuigen van Peys' interesse voor de Italiaanse letteren, met name Tasso's *Gerusalemme Liberata* (eerste integrale druk 1581) waaruit hij de stof voor zijn spektakelstukken heeft geput. Tasso's epos genoot in de 17e eeuw vooral in Frankrijk bijzonder veel aandacht[17]. Men kan zich dan ook afvragen of Peys zijn 'Tasso-spelen' heeft samengesteld aan de hand van het originele werk van Tasso, dan wel met behulp van een Franse vertaling. In het Frans immers blijkt hij bijzonder thuis: alle vertalingen van zijn hand zijn 'uit het Frans'. Behalve *De Getrouwen Harder*, 'Getrocken uyt d'Italiaansche PASTOR FIDO'!

Over dit laatste werk geeft Worp geen oordeel als hij Peys' literaire produkten behandelt; hij vermeldt het slechts terloops in een noot, in één adem met de vertaling van de PF door Van Engelen[18]. Over de treurspelen die de rij van Peys' werken openen resp. sluiten, te weten *De hatelijke liefde* etc. en de tragedie *Liefde van Jupiter en Semele*, in 1699 gedrukt, daarentegen velt hij een vernietigend oordeel door ze 'de kinderachtige treurspelletjes van A. Peys' te noemen die geen bespreking verdienen[19]. Elders meent hij dat Peys' bewerkingen van vele Franse treur- en blijspelen voor het Vlaamse toneel bedoeld waren[20]. Daarbij ziet hij naar mijn mening over het hoofd, dat al deze stukken in Amsterdam of 's-Gravenhage zijn uitgegeven en derhalve (allereerst?) voor een Noordnederlands publiek bestemd lijken[21].

17 Beall, Ch.B., *La Fortune du Tasse en France*. Eugene (Un. of Oregon Monogr. Stud. in Lit. and Phil. nr. 4), (1942) passim: en Simpson, J.G., *Le Tasse et la Littérature et l'Art baroques en France*, Paris, 1962, passim.

18 Worp, *Geschiedenis Drama* II, blz. 111, noot 1.

19 Worp, *Geschiedenis Drama* I, blz. 339.

20 Worp, *Geschiedenis Drama* II, blz. 110.

21 Vergelijk de merkwaardige formulering van Te Winkel, *Ontwikkelingsgang* IV^2, Haarlem, 1923, blz. 63: '... Peys, die destijds en later te Antwerpen verschillende vertalingen van Fransche blijspelen liet vertoonen, welke [...] meerendeels ook of zelfs wel uitsluitend te Amsterdam vertoond en gedrukt zijn'. In Den Haag werd, blijkens de opgave in *Biographie Nationale de Belgique*, Tome XVII, s.v. Peys, gedrukt: *Gentilhomme Bourgois ofte burgerlycken edelman* etc., m i s s c h i e n ook van onze auteur. In de verzamelbundel uit de Leidse UB vindt men het stuk als nr. 8. Het titelblad vermeldt o.a. 'Na de Copye./IN 'S GRAVENHAGE,/Gedruckt by Levyn van Dyck op de Burgwal, by/de Luytersche Kerck', en meldt ook: 'Vertoont op de Haegse Schouburg'.

II. De titelpagina

Van de vier exemplaren van *De Getrouwen Harder* die mij onder ogen zijn gekomen, bezit dat uit de KB titelpagina noch voorwerk. De eerste bedrukte bladzijde van dat boekje is blz. 1, waar de tekst van het spel begint. De drie andere exemplaren hebben wèl een titelpagina, waarvan alleen de vignetten schijnbaar van elkaar verschillen. In het Amsterdamse exemplaar prijkt de titelpagina met een vignet waarop een vuur staat afgebeeld met een zichzelf in de staart bijtende slang als encadrering; in het vuur ziet men een dier (salamander?). Aan de voet van het geheel leest men op een banderol de spreuk PERSEVERANTER. *De Getrouwen Harder*, zoals men die in de Leidse verzamelbundel aantreft, blijkt identiek met die uit de Amsterdamse UB en die uit de bibliotheek van Prof. Smit, en - wat de speltekst betreft - eveneens met die uit de KB. Maar op het zojuist beschreven vignet blijkt in het Leidse exemplaar een prentje geplakt, zodat plaatje en spreuk uit 1671 niet meer te zien zijn. Onder een waterlandschap met een boot en vissers die een net ophalen, en met wat verder weg zwermen insekten, leest men in een banderol: ‘Het HAFT vertoont aan deeze Man Dat hy nu Vissen vangen kan’. Een groot, gedetailleerd getekend exemplaar van het bewuste insekt beslaat het grootste deel van de overigens met oeverbegroeiing gevulde voorgrond van de prent. De gravure is geen drukkers- of uitgeversmerk[22]; waarschijnlijk heeft de verzamelaar van Peys' werken, op wiens initiatief de verzamelbundel tot stand is gekomen, het over het oorspronkelijke vignet heen geplakt. Ook bij andere werken uit de bundel valt een soortgelijke handelwijze te constateren. De reden ervan is niet duidelijk, maar heeft voor mijn onderzoek ook geen belang. Ik wilde slechts het verschijnsel, dat ik eerder nooit vermeld heb gevonden, of zelf heb geconstateerd, even signaleren. Voor wat volgen gaat, heb ik mij gebaseerd op het Amsterdamse exemplaar, dat verder in alle opzichten gelijk is aan het Leidse en aan dat uit de boekerij van Prof. Dr. W.A.P. Smit.

Wat valt er nu op te merken over de tekst van de titelpagina?

1. Genre-aanduiding

Na de getrouwe vertaling van *Il Pastor Fido* met ‘De Getrouwen Harder’ staat er: *Harders- en Harderinnen-spel*. Deze aanduiding vervangt het Italiaanse *tragicomedia pastorale*. Het is duidelijk dat alleen het herderlijke van Guarini's spel-in-bewerking wordt aangeduid. Wat bij Guarini slechts adjectief is[23], blijkt in Peys' ‘weergave’ tot substantief en enige karakteristiek geworden. Deze *Getrouwen Harder*

22 Vriendelijke mededeling van Prof. Mr. H. de la Fontaine Verwey in een brief van 8 december 1967.

23 Zie boven, blz. 94 en noot 36 aldaar.

wordt niet meer als ‘treurblyëindende spel’ gepresenteerd, maar alleen als pastoraal spel. De vraag rijst of hier sprake is van verwijzing naar een wezenlijke verandering in het karakter van het spel, dan wel of er slechts van een accentverschuiving sprake is en het tragicomische gehandhaafd bleef, terwijl het pastorale wat meer reliëf heeft gekregen. Deze vraag kan pas beantwoord worden na bestudering van de tekst.

2. Bron-vermelding

De genre-aanduiding wordt direct gevolgd door een mededeling omtrent de herkomst van het stuk. Het is ‘Getrocken uyt d'Italiaansche/PASTOR FIDO/van den Ridder/J.B. GUARINI,/’. Men vraagt zich hierbij twee dingen af: 1° Wat betekent ‘Getrocken uyt’ precies; met andere woorden, wàt is er uit de PF gehaald en tot een geheel gemaakt? 2° Heeft Peys gewerkt op basis van ‘d'Italiaansche’ PF, dat wil zeggen, ‘trock’ hij, v e r t a l e n d ‘uyt’ een Italiaanse PF-editie; of heeft hij - vlijtig vertaler uit het Frans - een Franse vertaling benut; of (derde mogelijkheid) heeft hij zich een van de bestaande Nederlandse vertalingen ten nutte gemaakt? Deze twee vragen kunnen pas een zéker antwoord krijgen na nadere beschouwing van Peys' tekst. Wel mag men nú reeds vermoeden dat Peys' *Vorlage* géén Italiaanse PF-editie was, aangezien hij Guarini de ‘Franse’ initialen J.B. toebedeelt in plaats van diens eigen B[24].

3. Mededeling over opvoering(en)

De laatste interessante mededeling op het titelblad - afgezien van de vermelding van uitgever, plaats en jaar van uitgave - betreft een of meer opvoeringen. Men leest immers na de aanduiding van de bron van het spel: ‘Vertoont op d'Amsterdamsche Schouwburg’. Gegevens over een (of meer) opvoering(en) van *De Getrouwen Harder* heb ik in de literatuur over het toneel in Amsterdam niet gevonden. Die opvoeringen zijn er echter zeker geweest. Het Huydecoperarchief[25] bevat een alfabetische lijst van toneelstukken die in de jaren 1638-1730 in de Amsterdamse Schouwburg zijn vertoond, vaak met bijzonderheden betreffende revenuën en/of belangrijke toeschouwers, en met vermelding van de naam van een eventueel vlak ervoor of erna opgevoerd ander spel. Uit deze lijst blijkt dat Peys' stuk in 1671 is gespeeld op 12 januari, 15 januari (in combinatie met *Bedroogen Grysaard*), 19 januari (voor of na *Pekelh(aring)s bedriegeryen*, en op 31 augustus (tezamen met *Haat en Nyd*). In het Archief van het Burgerweeshuis te

24 Zie boven, blz. 7.
25 Zie boven, noot 15 bij blz. 393.

Amsterdam blijken dezelfde data opgetekend in het *Ontfangboek* dat vanaf 1656 loopt[26]. Waarschijnlijk is de opvoering van 31 augustus 1671 de laatste geweest.

III. Kort inhoudt en lijst van personaedjen

1. Kort inhoudt

Na de onbedrukte verso-zijde van de titelpagina volgt op de rectozijde van blad *2 de samenvatting van de inhoud van het spel. Deze luidt:

> Hoe wonderlijk de Min werkt in de jonge zinnen
> Vertoont Mirtillo, en Dorind', en Amarill'.
> Coriscaes snoot bedrogh baart ramp, en tracht te winnen
> Mirtillo; doch 't Geval en wil niet dat zij wil.
> [5] Dien Trouwen Herder tracht voor Amarill' te sterven.
> De vader moet zijn kroost opoffren aen de Goôn.
> De Trouwheidt doet Mirtill' zyn Amarill' verwerven.
> Dorind' verkrijgt haar Lief: de Deugt geeft elk haar loon.

Het gedichtje is slechts voor de lezer, die vertrouwd is met de gang van zaken in de PF, helemaal duidelijk. Alleen hij begrijpt immers wie de ‘vader’ is over wie r. 6 spreekt. Hij slechts weet dat hier met ‘Kroost’ gedoeld wordt op Mirtillo als zoon van Montano, en dat deze laatste de Trouwe Herder ‘moet’ offeren.

Diezelfde lezer zal zich echter tevens over deze ‘Kort Inhoudt’ verbazen. De laatste regel suggereert immers dat Dorinda haar Lief (de hier niet genoemde Silvio) van de ‘Deugt’ ten geschenke krijgt, als beloning; en dat ‘’t Geval’ en de ‘Deugt’ eendrachtig samenwerken: doordat het Lot niet wil wat Corisca wil, krijgt uiteindelijk iedereen het loon van de deugd! Met andere woorden: de PF wil in de versie van Peys blijkbaar geen geestelijk indifferentisme prediken (getuige de samenwerking van lot en d e u g d) en Dorinda is er van een moreel indifferent individu tot vertegenwoordigster van de deugd geworden[27].

Voor de lezer die de PF nièt kent, is de samenvatting van de inhoud, zoals Peys die hier biedt, onduidelijk wat de details betreft. Maar hij kan er wel uit opmaken, dat alles gelukkig afloopt en de deugdzame liefde beloond wordt.

2. De lijst van ‘personaedjen’

Op blad *2 verso treft de lezer de lijst van ‘Personaedjen’ aan.

Vergelijking van deze lijst met *Le persone che parlano* uit de PF leert

26 Archief Burger Weeshuis, *ABW* no. 428, in de Gemeentelijke Archiefdienst van Amsterdam.
27 Zie boven, blz. 101-107, in het bijzonder blz. 104-105.

het volgende: Bij Peys zijn verdwenen: Alfeo, Coridone en Uranio, alsmede a l l e *Cori*; de enkele wijzigingen in functie-aanduiding bij de gehandhaafde personages kunnen geen consequenties voor het spel hebben, uitgezonderd misschien het feit dat Tirenio niet als blind wordt gepresenteerd (zie beneden, blz. 415). Anders is het gesteld met de gesignaleerde eliminaties. Zij verdienen een korte bespreking.

A. De eliminatie van Alfeo is het gevolg van het feit dat Peys de proloog van Guarini niet heeft overgenomen. Bij de opvoering van (een vertaling of bewerking van) de PF elders dan in Turijn voor de hofhouding van Karel Emanuel en Catharina - voor wier bruiloft Guarini zijn spel bestemd had - kon de oorspronkelijke *Prologo* niet worden gehandhaafd[28]. Door het weglaten ervan kan *De Getrouwen Harder* echter niet worden beschouwd als een pastorale die aan alle formele eisen van het genre voldoet. Juist bij de pastorale immers bleef de traditie, die voor de lichtere dramatische genres een Voorrede voorschreef, gehandhaafd, ook toen dit voor het blijspel al niet meer gold[29]. Men moet derhalve besluiten dat, ondanks de aanduiding van het subgenre op het titelblad, Peys' spel - althans formeel - geen pastorale is, maar een novellistisch drama[30] met personages en met een sfeer die aan de herkomst van een pastorale tragicomedie te danken zijn.

B. Het verdwijnen van Coridone en Uranio hangt samen met de eliminatie van bepaalde scènes door Peys. Op de consequentie daarvan en de redenen daarvoor ga ik in een volgende paragraaf (nr. IV, 2A op blz. 401-406) uitvoerig in, zodat ik dit punt hier kan laten rusten.

C. Door het wegvallen van de Koren t u s s e n de bedrijven mist Peys' stuk een van de constituerende elementen van de tragicomedie. B i n n e n de bedrijven betekent de eliminatie van de Koren een versobering van het spel. De lyrische danspassages[31], de lyrisch-laudatieve passages waarin Silvio om zijn overwinning op het zwijn bejubeld wordt[32], de lyrisch-liturgische passages tijdens de voorbereidingen tot de offerhandeling[33], ze zijn alle verdwenen. Daarmee is in *De Getrouwen Harder* de menging van woord, klank en beweging verloren gegaan, die deze passages uit de PF tot een preludium op de opera maakt.

28 Zie boven, blz. 39-40, de noten 5 en 7 aldaar. Vgl. ook PF ed. Fassò, blz. 274, noot 1.

29 Hamel, A.G., van, *Zeventiende-eeuwsche opvattingen en theorieën over Litteratuur*. 's-Gravenhage, 1918, blz. 167. Vgl. ook Smit, W.A.P., *Van Pascha tot Noah* I. Zwolle, 1956, blz. 464. Het eerste boek citeer ik in het vervolg als Van Hamel, *Zeventiende-eeuwsche opvattingen*.

30 Deze term ontleen ik aan Smit, W.A.P., *Het Nederlandse Renaissancetoneel als probleem en taak voor de literatuur-historie*. Amsterdam, 1964 (meded. K.N.A.v.A. afd. Letterk. Nw. R. dl. 27, no. 4), blz. 27 van het separaat; deze voordracht vindt men thans ook in: Smit, W.A.P., *Twaalf Studies*, Zwolle 1968, blz. 1-39; de door mij hier overgenomen term vindt men aldaar blz. 23.

31 In PF III, 2; zie boven, blz. 55-56.

32 PF IV, 6; zie boven, blz. 66.

33 PF V, 3 en 4; zie boven, blz. 71-72.

3. De toneel-aanduiding

Onder de lijst van ‘Personaedjen’ mist de lezer het equivalent van Guarini's toneelaanduiding *La scena è in Arcadia*. Peys vestigt dus niet nadrukkelijk de aandacht op de plaats van handeling. Naar mijn mening hangt deze eliminatie samen met wat ik hierboven verondersteld heb, namelijk dat we te maken hebben met een ‘schouwburg-tekstboekje’. De lezer-toeschouwer ziet voor zijn ogen de decors van een Harders- en Harderinnenspel, dat zich volgens de traditie in een landelijke, een ‘arcadische’ omgeving moet afspelen. Zo'n ‘lezer’ heeft geen behoefte aan de (in feite toch vage) aanduiding van Guarini, waarvan de betekenis voor het spel - afgezien van de proloog, die Peys niet overneemt - bijzonder gering is en eigenlijk alleen verklaart waarom er enkele G r i e k s e steden worden vermeld.

IV. Het spel

1. Formele aspecten

De Getrouwen Harder is een spel in 5 bedrijven, ‘Deelen’ genaamd. Zoals hierboven al is geconstateerd, komen tussen de ‘Deelen’ geen reizangen voor en ontbreekt een Proloog.

De versvorm is de alexandrijn. De omvang van het boekje alleen al, 74 bladzijden octavo-formaat, maakt duidelijk dat grote fragmenten van de PF moeten zijn geëlimineerd. Het aantal alexandrijnen van Peys' spel bedraagt ruw geschat 2500[34]. Het stuk blijkt dus aanmerkelijk geringer in omvang dan de PF met zijn ruim 6700 versregels, al zijn die ten dele korter dan de alexandrijn. Peys' stuk is in feite nog korter dan Alberdingk Thym, de enige die voor zover ik weet daaraan enige woorden gewijd heeft, veronderstelde[35].

2. De opbouw van het stuk in scènes, vergeleken met de opbouw van de PF

Om tot een bepaling te komen van de aard van de bewerking, die de PF in *De Getrouwen Harder* heeft ondergaan, druk ik hier voor het gemak van de lezer tabel 2 af, een soortgelijke tabel als ik voor de karakterisering van Rodenburgh's *Trouwen Batavier* heb samengesteld. (zie boven, blz. 154).

34 Mogelijk streefde Peys naar een aantal verzen rond de 2000. Dit in verband met de ‘optimale’ lengtematen die door Corneille in zijn *Discours des trois unités d'action*, *de jour et de lieu* (1660) zijn vermeld: 2000 verzen voor de comedie, 1800 voor de tragedie. Van Hamel, *Zeventiende-eeuwsche opvattingen*, blz. 116, vermeldt dat L. Meijer (van *Nil Volentibus Arduum*) Corneille's betoog in 1668 blijkt te kennen; niets pleit ertegen aan te nemen dat ook Peys kennis droeg van Corneille's inzichten. Men vergelijke ook het beneden (blz. 408) te berde gebrachte m.b.t. de *liaison des scènes*.

35 Alberdingk Thym, J.A., *Over Vondel als dramatiesch dichter*, *en meer bizonder over zijn Leeuwendalers*. In: *De Gids*, 17e jaargang (1879), Dl. I, blz. 311-344, i.h.b. blz. 336, waar hij in Peys' spel 2800 verzen ‘telt’.

Tabel 2

De Getrouwen Harder				*Il Pastor Fido*
Deel	**Uytkomst**	**blz.**	**komt overeen met *Atto***	***Scena***
I	1	1-2	I	1
	2	2-6		2
	3	6-10		4
	4	11		3
	5	11-14		-
	-	----		5
II	1	14-17	II	1
	2	17-18		} 2
	3	18-21		} 2
	4 {	21-		} 2
	4 {	23		3
	-	----		4
	5	23-25		5
	6	25-29		6
III	1	29-30		-
	-	----	III	1
	2 {	30		2
	2 {			3
	2 {	--		4
	2 {	38		5
	3	38-40		6
	4 {	41-		7
	4 {	42		8
	5	42-43		9
IV	-	----	IV	1
	1	43-44		4
	2	44		} 3
	3	45-46		} 3
	4	46-49		2
	5	49-52		5
	-	----		6

	-	----		7
	6	52-53		8
	7	54-58		9
V	-	----	V	1
	1	58-60		2
	2	60-61		2 + klein deel van 3
	-	----		rest van 3
	3 {	61-		4
	3 {	66		deel van 5
	4	66-68		rest van 5
	5	68-69		-
	6	69-71		6 + deel van 9
	-	----		7
	7	71-72		-
	8	72		8
	9	72		-
	10 {	73		rest van 9
	10 {	-		10 (gedeeltelijk)
	10 {	74		-

Uit tabel 2 blijkt duidelijk dat:

A. in GH[36] niet zijn opgenomen: scènes die overeenkomen met PF I, 5; PF II, 4; PF III, 1; PF IV, 1; PF IV, 6; PF IV, 7; PF V, 1; het grootste deel van PF V, 3; PF V, 7; en een gedeelte van PF V, 10.
B. de volgende scènes van Peys' hand zijn: GH I, 5; GH III, 1; GH V, 5; GH V, 7; GH V, 9; en een gedeelte van GH V, 10.
C. in volgorde omgekeerd of verschoven zijn: de equivalenten van PF I, 3 en PF I, 4; de equivalenten van PF IV, 2, IV, 3 en IV, 4; een deel van PF V, 3, dat men GH V, 2 *in fine* vindt; en een passage uit PF V, 9, die men aantreft in GH V, 6.

Ik wil thans de consequenties en het effect nagaan van Peys' eliminatie, toevoeging of verschuiving van bepaalde scènes in zijn eigen tekst. Vergelijking van het onder A) en B) genoteerde laat zien, dat er enkele malen sprake is van een vervanging van een Guarini-passage door een Peys-passus. In verband daarmee lijkt het mij nuttig allereerst de wijzigingen onder A) en B) te bespreken, om vervolgens na te gaan wat het onder C) opgemerkte voor consequenties heeft.

A. De eliminatie van PF-scènes en de vervangende eigen scènes

a. PF I, 5 & GH I, 5.

De vijfde scène van PF I, een monoloog van de Satyr, is een komische passus, waarin de ongelukkige minnaar van Corisca over zijn liefdeservaringen spreekt en vooral vermeldt welke conclusies hij daaruit trekt. Deze nemen de vorm aan van een anti-feministische passage, vol virtuositeitsvertoon, over de kosmetische praktijken van de vrouw[37].

Aldus wordt bij Guarini de Satyr geïntroduceerd. Hij blijkt daarna nog tweemaal op te treden: in PF II, 6, de scène met het gevecht tussen Satyr en Corisca[38]; en in PF III, 9, de voor de intrige belangrijke scène waarin de Satyr, voor hij het toneel verlaat, de grot waarin, naar hij meent Corisca en Mirtillo zich bevinden, met een grote steen afsluit[39].

Uit de tabel blijkt dat Peys wèl I, 5 laat vervallen, maar II, 6 en III, 9 handhaaft, wat betekent dat de intrige van het spel, voor zover het de rol van de Satyr betreft, niet essentieel wordt gewijzigd. De GH mist alleen de virtuoze Satyr-monoloog.

Daarvoor in de plaats komt een eigen scène van Peys, waarin eveneens de Satyr optreedt, maar bovendien ook Corisca! Zij ‘speelt’ er de rol van een ‘Echo-figuur’. Op deze wijze boekt Peys dramatische winst:

36 In het vervolg duid ik in *dit* hoofdstuk met GH steeds Peys' boekje aan.
37 Zie boven, blz. 48-49.
38 Zie boven, blz. 54-55.
39 Zie boven, blz. 61.

een dialoog Satyr-'Echo' is in principe boeiender dan een monoloog van de eerstgenoemde. Daarbij komt dat het in de scène niet bij een gesprek blijft. Als de Satyr ontdekt dat Corisca hem met haar echo-spel bedrogen heeft, probeert hij haar te vangen, en loopt daarbij tegen een boom op. Dan volgt een tirade tegen deze 'stegen boom', die wordt afgesloten met de gelofte dat hij zich op Corisca zal wreken. Er g e b e u r t dus het een en ander dat toneelvermaak biedt.

b. PF II, 4.

De tweede volledige scène die door Peys geëlimineerd is, bestaat uit een monoloog van Corisca. Zij onthult daarin haar verdorven karakter en ontvouwt haar gedachten over Amarilli[40]. Voor het verloop van de handeling heeft de scène geen belang. Wel wordt, door Corisca's triomfantelijke woorden over Fortuna die haar zo ijverig te hulp komt, de aandacht gevestigd op haar onbegrip voor de werking van het Fatum. Haar zelfverzekerdheid contrasteert immers sterk met de - voor haar zo ongelukkige! - afloop van de gebeurtenissen die zij op gang brengt. Klaarblijkelijk weegt voor Peys - getuige de eliminatie van de passus in zijn geheel - het handelingsverloop zwaarder dan de uit Corisca's woorden oplichtende morele, zo men wil filosofische, these van Guarini's drama[41].

c. PF III, 1 & GH III, 1.

In III, 1 van de PF spreekt Mirtillo, eenzaam wachtend op de komst van Amarilli en de vriendinnen van Corisca die ter plaatse het blindemannetjesspel zullen komen spelen, over zichzelf. Zijn vreugde van vroeger, toen hij Amarilli leerde kennen en zij hem gunstig gezind leek, vergelijkt hij met zijn droefheid van thans[42]. Ook deze scène is dus weer een monoloog, vol lyrische charme, maar strikt genomen niet noodzakelijk voor het verloop van de handeling. De eliminatie ervan berooft de GH wel van een lyrische passage, maar versnelt de ontwikkeling van het dramatisch gebeuren, en betekent dus uit toneeltechnisch oogpunt andermaal winst.

Er komt voor deze PF-scène in de GH slechts het strikt noodzakelijke in de plaats: een scène van Peys die slechts vier versregels telt, waarin Mirtillo zich als het ware present meldt en de hulp van Venus inroept, nu hij geconfronteerd gaat worden met zijn 'engel'.

d. PF IV, 1.

Deze vierde in zijn geheel geëlimineerde scène uit de PF is weer een monoloog van Corisca. Ditmaal stort zij haar gal uit over de Satyr en

40 Zie boven, blz. 53.
41 Zie boven, blz. 102 en 104-105.
42 Zie boven, blz. 55.

reageert op het zien van de (in III, 9 voor de ogen van de toeschouwers door de Satyr) afgesloten grotingang. Zij vraagt zich af of Coridone nu al dan niet (mèt Amarilli) in de grot zit opgesloten. Om deze vraag te kunnen beantwoorden, verwijdert zij zich van het toneel met de bedoeling via een andere dan de zichtbare toegangsweg in de grot te komen[43]. Het is duidelijk dat ook deze monoloog nauwelijks functionele betekenis heeft voor de ontwikkeling van de handeling. Opnieuw betekent eliminatie dramatische winst, althans tempo-winst.

e. PF IV, 6.

Deze scène bevat slechts de jubelende beurtzang van de reien van jagers en herders, om Silvio's overwinning op het zwijn[44]. Zij draagt bij tot de lyrische rijkdom en het barokke karakter van de PF. Het verloop van de handeling wordt er evenwel door vertraagd. Eliminatie bevordert dus weer de snelle ontwikkeling van het gebeuren, maar maakt opnieuw de GH armer aan lyrische charme dan de PF.

f. PF IV, 7.

Deze scène bestaat uit een monoloog van Coridone, de minnaar van Corisca. Hij trekt zijn conclusies uit wat hij heeft gehoord en gezien. De interpretatie van wat hij waarneemt is - zo kan de toeschouwer op grond van de vorige scènes vaststellen - ònjuist; de conclusie die op deze valse gronden gebaseerd wordt, blijkt echter wèl juist![45] Zo wordt gedemonstreerd dat de zintuigen van het gehoor en het gezicht er zelfs in onderlinge samenwerking niet in slagen zó waar te nemen dat de interpretatie die zich opdringt, de waarheid oplevert. Bovendien wordt duidelijk dat dit van weinig belang is, omdat de conclusie op grond van de foutieve interpretatie, tòch juist blijkt. Tevens gaat men inzien dat het toeval in dienst staat van het Fatum, *in casu* van de goede afloop van het spel. En tenslotte: de scène in haar geheel contrasteert met de voorafgaande zowel als met de volgende.

Eliminatie van deze scène heeft derhalve tot gevolg dat de moraal van de PF in *De Getrouwen Harder* verzwakt moet overkomen. Ook mist Peys' spel daardoor het virtuositeitsvertoon dat in Coridone's monoloog zo rijkelijk aanwezig is, alsmede de gesignaleerde contrastwerkingen. Moet dit alles inderdaad als een gemis worden aangemerkt, daar staat tegenover dat er in dramatisch-technisch opzicht van enige winst gesproken kan worden. Evenals iedere monoloog die we tot nu toe hebben zien verdwijnen, is ook deze in de PF een element dat het tempo van het handelingsverloop remt. Het lijkt niet onwaarschijnlijk dat tempo-winst de drijfveer van Peys is geweest. Zijn elimineren van

43 Zie boven, blz. 63.
44 Zie boven, blz. 66.
45 Zie boven, blz. 66-67.

PF IV, 7 lijkt mij een goed voorbeeld van de werkwijze der aanhangers van het Frans-classicisme ten onzent in hun strijd tegen de monoloog op het toneel[46].

g. PF V, 1.

Het vijfde bedrijf van de PF opent met een scène geheel bestaande uit een dialoog Carino-Uranio, die deze benaming nauwelijks verdient. In wezen immers houdt Carino een monoloog, spaarzaam onderbroken door enkele opmerkingen van zijn oude vriend, die amper als weerwoord beschouwd kunnen worden[47]. Wat Uranio zegt schijnt slechts te dienen om Carino aan het praten te krijgen en te houden. De laatste vertelt zijn levensloop: zoals wij weten, de verhulde autobiografie van Guarini t/m 1583[48]. Hij onthult tevens dat hij Mirtillo's vader is en op zoek naar zijn zoon, in verband met een orakelspreuk die grote dingen voor Mirtillo voorspelt. Voor het handelingsverloop heeft alleen het laatste enig belang. De toeschouwer-lezer wordt er namelijk door in spanning gebracht en voorbereid op de ontknoping van het drama in blijde zin, al wordt hem nog geenszins duidelijk hoe die blijde afloop zijn beslag zal krijgen.

Het elimineren van deze scène levert weer toneel-technische winst. Het overgrote deel ervan zinspeelt immers op feiten, die voor contemporaine ingewijden in de *petite histoire* van de Italiaanse letteren (en in het bijzonder voor bewonderaars van Guarini) interessant waren, maar die voor Nederlanders uit de tweede helft van de 17e eeuw volkomen ondoorzichtig bleven. Tegenover de winst staat echter een klein verlies: het wegvallen van verzen die spanningverwekkend genoemd kunnen worden.

h. PF V, 3, (grootste deel).

Doordat Peys de reien van herders en priesters heeft laten vervallen, moest ongeveer een kwart van de scène, met name in de aanvangspassages, worden geëlimineerd. Het betreft hier de verzen die het offerritueel begeleiden[49]. Van de rest van de scène, een dialoog tussen offeraar en slachtoffer, blijken slechts enkele regels, de belangrijkste, behouden. Men vindt ze aan het eind van GH V, 2. Daarin getuigt Mirtillo van zijn standvastige liefde voor Amarilli. Opnieuw zien wij Peys dus alle lyrische passages wegwerken die de handeling retarderen, zij het hier dan met behoud van de meest ‘roerende’ regels, omdat deze voor een goed begrip van Mirtillo's offerbereidheid niet gemist kunnen worden.

46 Van Hamel, *Zeventiende-eeuwsche opvattingen*, blz. 152-153.
47 Zie boven, blz. 69-70.
48 Zie boven, blz. 69, noot 46.
49 Zie boven, blz. 71.

i. PF V, 7 & GH V, 7.

De laatste scène, die door Peys wordt weggelaten, bevat een dialoog tussen Corisca en Linco. Daarin vertelt de laatste over Dorinda's wedervaren met Silvio, waarvan de toeschouwer-lezer voor het grootste deel al door eigen aanschouwing c.q. lectuur op de hoogte is[50]. Tijdens deze scène blijft Corisca in de waan verkeren dat Amarilli terechtgesteld is[51].

De eliminatie van deze scène heeft geen invloed op het begrip van de toeschouwer-lezer voor wat er op het toneel voorvalt. Wel mist hij daardoor de felle contrastwerking die Guarini bereikt heeft door de opeenvolging van deze en de volgende scène. In PF V, 7 immers is Corisca in haar w a a n uitermate verheugd over Amarilli's d o o d , waarna zij, in PF V, 8, z e k e r h e i d krijgt ten aanzien van het feit, dat Amarilli l e e f t en gelukkig is met Mirtillo die Corisca door middel van al haar machinaties voor zichzelf wilde winnen. Zonder een equivalent van PF V, 7 is de werking van GH V, 8 (= het equivalent van PF V, 8) op de toeschouwer-lezer minder krachtig; valt er dus enerzijds winst te constateren doordat een herhaling voorkomen wordt, anderzijds moet men vaststellen dat er van enig verlies aan dramatische effect sprake is.

In plaats van PF V, 7 biedt Peys ons zijn eigen - uiterst korte: 6 regels! - GH V, 7. Ik meen dat hier zijn behoefte blijkt zoveel mogelijk in een dramatische handeling op het toneel te laten zien èn horen wat Guarini zijn toeschouwers slechts - via een epische ‘handeling’ - laat beluisteren. Peys laat namelijk in deze scène Silvio, die in de PF sinds IV, 9 definitief van het toneel verdwenen is, opnieuw verschijnen. Naar ik meen, heeft hij daarmee geen ander doel voor ogen dan het uitbeelden van een roerende ontmoeting tussen Silvio en zijn ‘schoon lang voorheen, nu eerst gebooren’[52] broeder Mirtillo.

j. PF V, 10 (fragment) & GH V, 10 (fragment).

Tenslotte heeft de laatste scène van het stuk nog een tamelijk belangrijke wijziging ondergaan. Guarini, zich strikt houdend aan de eisen van het door hemzelf geïnaugureerde speltype, de pastorale tragicomedie, zorgt ook bij Corisca voor een *exitus felix*[53]. De passage in PF V, 9 waarin Amarilli en Mirtillo haar vergiffenis schenken en zij zich bekeert tot een beter leven, komt ook in Peys' tekst (in V, 10) voor. Maar .... deze laat daarna zijn slotscène eindigen met een dissonant in de oren van hen die het einde van een tragicomedie-*à-la-Guarini* verwachtten. De laatste woorden van *De Getrouwen Harder*, gesproken door de Satyr

50 Nl. in PF IV, 9 ed. Fassò, blz. 197-205; vgl. boven, blz. 68.
51 Zie boven, blz. 74.
52 GH, blz. 72.
53 Zie boven, blz. 93.

- ook hij verschijnt dus, anders dan bij Guarini, in het laatste bedrijf opnieuw ten tonele! -, luiden:

> En ick loop allesins blaeuw' neusen en blaeuw' schenen,
> Ik loop straks weêr een nieuw' eer d'ander is verdwenen.
> Maer 'k sweer Corisca, dat ick my noch wreken sal.
> Ick sal gelegentheyt verwachten, en 't geval[54].

Daarmee is voor Corisca, hoewel zij van Mirtillo vergiffenis heeft gekregen en Montano gezegd heeft dat haar ‘quaet’ tot geluk heeft geleid voor Arcadië, het einde van het spel niet blij: zij moet nog steeds de wraak van de Satyr vrezen.

B. De door Peys toegevoegde niet-vervangende scènes

a. GH V, 5.

Deze eigen passage van Peys, de eerste die niet dient ter vervanging van een geëlimineerde PF-scène, blijkt interessant. De Zuidnederlandse auteur voert hier eigener beweging Mirtillo en Montano ten tonele, n á d a t onthuld is dat de eerste de zoon van de priester is, maar v ó ó r d a t de ziener Tirenio duidelijk heeft gemaakt, dat daarmee aan de eis van het orakel is voldaan en Montano zijn juist teruggevonden zoon dus niet met eigen hand behoeft te offeren. Dat wil zeggen: Peys buit weer de gelegenheid tot een bij uitstek dramatische scène, die hem door de PF geboden wordt, volledig uit. Ook hier streeft hij ernaar niet alleen iets te laten horen, maar het te laten horen èn zien!

b. GH V, 9.

Deze eigen scène van Peys - slechts drie regels! - stelt ons het ontroerende weerzien van Titiro en zijn dochter Amarilli voor ogen. Opnieuw kan men besluiten tot de toevoeging van een ‘roerend’ moment, dat ook hier weer niet alleen ‘hoorbaar’ maar tevens z i c h t baar is gemaakt.

C. De in volgorde omgekeerde of verschoven scènes

a. De omkering in volgorde van PF I, 3 en I, 4

In PF I, 3 verschijnt Corisca ten tonele om de monoloog uit te spreken waarin zij haar haat-liefde voor Mirtillo aan de toeschouwers uiteenzet[55]. De overgang van scène 2 naar deze scène kan niet vloeiend zijn: Mirtillo - één van de twee sprekers in PF I, 2 - moet immers ver genoeg van de plaats verwijderd zijn waar hij naar Ergasto heeft staan luisteren - deze richt de laatste regel van scène 2 nog tot hem - en

54 GH, blz. 74.
55 Zie boven, blz. 46-47.

waar nu, in de derde scène, Corisca verschijnt en spreekt - ver genoeg om haar niet meer te kunnen h o r e n ! Omzetting van de scènes 3 en 4 geeft Peys gelegenheid zowel de overgang van 2 naar 3 als die van 3 naar 4 vloeiend te doen verlopen. Nu immers kan Ergasto aan het eind van 2 de komst van de in de verte zichtbare vaders van Silvio en Amarilli aankondigen; nu ook kunnen Ergasto en Mirtillo nog enkele woorden wisselen nadat Montano, Titiro en Dameta opgekomen zijn (waarmee de derde scène begonnen is). Bovendien wordt het nu mogelijk dat Dameta de 4e scène aan de 3e koppelt; hij zegt aan het eind van I, 3 dat hij iemand hoort klagen; direct daarna komt Corisca op, wier naam dan door hem wordt vermeld. Zo vloeit de ene scène in de andere over, en is er een ongedwongen gelegenheid de toeschouwers op de hoogte te stellen van de identiteit van de personages die voor het eerst ten tonele verschijnen. Het is duidelijk dat de omwisseling en de lichte wijziging der scènes beide volledig in dienst staan van de technische presentatie van het spel.

b. De omkering in volgorde van PF IV, 2-3-4

Peys heeft - zoals hierboven[56] al werd opgemerkt - PF IV, 1 (monoloog van Corisca) laten vervallen. Had hij nu Guarini's volgorde van scènes gehandhaafd, dan zouden eerst Dorinda en Linco opgekomen zijn, vervolgens Ergasto, en tenslotte Corisca in triomfstemming over het gelukken van haar list. De door Peys bewerkstelligde omkering heeft tot gevolg dat direct na de scène waarin de Satyr alles in het werk heeft gesteld om Corisca's plan in duigen te laten vallen (PF III, 9 = GH III, 5)[57], zijn tegenstandster haar triomf viert (GH IV, 1 = PF IV, 4)! Als daarna het equivalent van PF IV, 3 volgt, heeft er opnieuw een zeer abrupte gemoedsommekeer op het toneel plaats: na Corisca's triomf Ergasto's verdriet! Op deze wijze heeft Peys bereikt dat er tweemaal een sterk aangezette omslag in gemoedsstemming op de planken plaats vindt[57a].

c. De verschuiving van een passus uit PF V, 9 naar GH V, 6

Het betreft hier de weergave van de verzen PF V, 9, 38-45, die gesproken worden door Mirtillo in de gelukkige toestand waarin hij dàn verkeert: op weg naar de voltrekking van zijn huwelijk met Amarilli[58].

56 Zie boven, blz. 402-403.
57 Zie boven, blz. 61.
57a Voor de verschuiving van een zeer klein deel van PF V, 3 naar GH V, 2: zie blz. 404 sub h.
58 In de vertaling van De Potter uit 1650, blz. 245:

Hoe kan ick spreecken? daer my noch is onbekent,
Of ick leev'? voel en sie 't geen' ick meen' hier omtrent
Te voelen en te sien? En soud' 't aen spraeck ontbreecken,
Soo laet mijn Amarill' mijn aldersoetste spreecken;
Vermits mijn ziel, en vvat in my bewegingh heeft,
In niemandt anders, als in Amarillis leeft.

Verschuiving van deze verzen naar GH V, 6 impliceert dat Mirtillo daarin op het toneel moet staan. In Peys' eigen scène GH V, 5 bevindt hij zich op de planken[59]. Welnu, hij b l i j f t daar, ook tijdens Tirenio's uitleg van de woorden van het orakel, die vervuld blijken. En dàn is het niet meer dan logisch, maar tegelijkertijd opnieuw ‘roerend’, dat hij als reactie daarop zijn ‘sprakeloosheid’ uit blijdschap belijdt.

Het is niet moeilijk de conclusie uit het bovenstaande te trekken. Vóór alles blijkt dat de ‘scènische ombouw’, die de PF onder de handen van Peys heeft ondergaan, als voornaamste doelstelling heeft: meer, en vooral meer ‘roerends’, op het toneel te laten horen en zien! Alle wijzigingen zijn erop gericht de handeling sneller en contrastrijker te doen verlopen. Bovendien blijkt telkens dat de tekst bedoeld is voor een publiek dat het stuk niet reeds door voorafgegane lectuur kent en dus bij de eerste opkomst van elk personage moet kunnen horen wie het voor zich heeft.

D. De ‘liaison des scènes’

Hierboven werd sub C, a) geattendeerd op Peys' streven naar een vloeiende overgang van GH I, 2 naar GH I, 3 en van GH I, 3 naar GH I, 4. Lectuur van zijn gehele spel maakt duidelijk - zeker wanneer men er Guarini's spel naast legt - hoezeer de *liaison des scènes* zijn voortdurende aandacht heeft gehad. Ik gebruik hier de term die Van Hamel heeft overgenomen uit Corneille's *Discours des trois unités d'action*, *de jour et de lieu* (1660), waarin deze de theorie ervan voor het eerst heeft uitgewerkt[60]. De Fransman noemt de *liaison* nog slechts *un ornement et non pas une règle*. A. Pels, een der theoretici van *Nil Volentibus Arduum*, maakt er in *Gebruik en misbruik des tooneels* (uitgegeven in zijn sterfjaar, 1681) een wet van. Klaarblijkelijk was de *liaison* in 1671 praktisch al zo'n wet, althans in Peys' spel. Altijd is er daar een *liaison* tussen twee scènes van een bedrijf. In het overgrote deel der gevallen wordt deze tot stand gebracht door een of meer personen; dat wil zeggen, tenminste één sprekend personage blijft bij de scènewisseling op het toneel. Slechts éénmaal is er een algehele wisseling van personages in twee opeenvolgende scènes binnen een bedrijf; dat is het geval bij de overgang van GH II, 4 naar GH II, 5. In de PF komt een dergelijke *liaison* slechts sporadisch voor. De scènes van het eerste bedrijf van Guarini's spel bijvoorbeeld staan volkomen los naast elkaar, in opvallende tegenstelling tot die van GH I, welke alle zorgvuldig onderling verbonden zijn.

59 Zie boven, blz. 406.
60 Van Hamel, *Zeventiende-eeuwsche opvattingen*, blz. 114-115.

3. De tekst van De getrouwen harder

A. Verband met De Potter's Den getrouwen herder

Zet men zich aan de lectuur van Peys' boekje, dan worden weldra herinneringen gewekt, herinneringen aan ... De Potter's PF-vertaling. Hoe nauw het verband tussen deze hierboven (blz. 310-339) besproken vertaling van Guarini's spel en Peys' GH is, kan het eenvoudigst gedemonstreerd worden aan een concreet voorbeeld. Ik plaats hier onder elkaar de eerste 15 verzen van Peys' eerste tekstpagina en een tweetal citaten uit De Potter[61] die men er zich bij kan herinneren.

Sil.
Is dan mijn groene jeugt u daerom toevertrout,
Dat gy tot vrouwelust die gaende maecken soudt?
Om mijn gedachten met een laffe min te voeden?
Kunt gy niet, wie ick ben, en wie gy sijt, bevroeden?

Linc.
Ick hou my voor een mensch van menschelijcken aert.
En gy sijt oock een mensch, of hoorde dat gy 't waert,
Dewijl gy doch de jaght, en bosch niet wilt verlaten,
Volgt die; maer wilt voor al het minnen doch niet haten:
Een liefd' soo wettelijck, soo wichtig in waerdy
Als dees van Amaril, die niemant haet als gy.
En gy Dorinda vliet dat kan ick u vergeven,
Ia, daer van wert u lof, en eere toegeschreven,
Vermits u eêl gemoet, dat lust tot eere heeft,
Aen geen gestoolen liefd' woonplaets in 't harte geeft,
Om u beminde Bruyt niet te verongelijcken[62].

61 Vanzelfsprekend citeer ik uit de enige druk die Peys in 1671 ter beschikking stond, de *editio princeps* uit 1650. Ik duid het boek aan met: De Potter.

62 PF I, 1, 198-205a; 240-247, ed. Fassò, blz. 48-50. De tekst luidt:

Silvio
A te dunque commessa
fu la mia verde età, perchè d'amori
e di pensieri effeminati e molli
tu l'avessi a nudrir? nè ti sovviene
chi se' tu, chi son io?

Linco
Uomo sono, e mi pregio
d'esser umano; e teco, che se'uomo,
o che più tosto esser dovresti, parlo
di cosa umana;
[....]
poi che lasciar non vuoi le selve, almeno
segui le selve, e non lasciar Amore,
un amor sì legittimo e sì degno,
com'è quel d'Amarilli. Che se fuggi
Dorinda, i' te ne scuso, anzi pur lodo,
ch'a te, vago d'onore, aver non lice
di furtivo desio l'animo caldo,
per non far torto a la tua cara sposa.

GH, blz. 1.

Sil.
Is dan mijn groene jeught u daerom toe vertrouvvt?
Dat ghy tot Vrouvve-lust die gaende maecken soudt?

Om mijn gedachten met een laffe liefd' te voeden?
Kondt ghy niet, wie ick ben, en wie ghy zijt, bevroeden?

Linc.
Ick hou my voor een mensch, van menschelijcken aert;
En ghy zijt oock een mensch, of 't hoorde, dat ghy't waert;
De Potter, 1650, blz. 7.

Linc.
Devvijl ghy doch de lacht en 't Bosch niet vvilt verlaten;
Volght die: maer vvilt, voor all', het minnen doch niet haten:
Een liefd' soo vvettelijck! soo vvichtigh in vvaerdij!
Als dees' van Amaril! die niemandt haet als ghy!
Dat ghy Dorinda vliedt, dat kan ick u vergeven;
Ia daer van vverdt u lof en eere toe-geschreven,
Vermits uvv' eêl gemoedt, dat lust tot eere heeft,
Aen geen ghestolen liefd' vvoonplaets in 't herte geeft:
Om uvv' beminde Bruydt niet te verongelijcken.
De Potter, 1650, blz. 8-9.

Er kan geen twijfel aan bestaan: het verband tussen De Potter en Peys is zo strikt als maar mogelijk is: Peys excerpeert met minimale wijzigingen De Potter's tekst. Iedere bladzijde van GH blijkt deze conclusie te bevestigen. Ik volsta met een, volmaakt willekeurig gekozen, tweede citaat om vervolgens op de details van Peys' werkwijze in te gaan. Dat tweede citaat ontleen ik aan blz. 10 van Peys' boekje: de ‘grondtekst’ vindt men bij De Potter op blz. 31: Montano spreekt tot Titiro (GH I, 3 = PF I, 4)

Mont.
Den hemel dickwils komt door droomen ons vermanen.
Laet ons dien weg in treên, die d'hemel ons komt banen:
U kint komt van de goôn, 't mijn van den hemel spruyt,
Die elcks saet groeyen doet, en roeyt het sijn niet uyt.
Kom Tityr laet ons gaen, kom, sonder lang te wachten,
Recht na den Tempel toe, daer sullen wy gaen slachten
Ter offerhande, gy den grooten Pan een bock,
En ick aen Hercules een jonge stier, die 't jock
Noch noyt gedragen heeft, die 't vee kan vruchtbaar maken
Maeckt vrnchtbaer [sic] die met vrucht, en vee den Autaer naken[63].

63 Dat is: PF I, 4, 214-225, ed. Fassò, blz. 70:

Son pure i nostri figli
propagini celesti:
non spegnerà il suo seme
chi fa crescer l'altrui.
Andiam, *Titiro*, *andiamo*
unitamente al tempio e sacreremo,
tu il capro a Pane, *ed io*
ad Ercole il torello.
Chi feconda l'armento,
feconderà ben anche
colui che con l'armento
feconda i sacri altari.

GH, blz. 10.

Mont.
[De eerste twee regels van Peys zijn niet aan De Potter ontleend]
U kindt komt van de Goôn; 't mijn van den Hemel spruyt;
Die elcks zaet groeyen doet en roeyt het sijn niet uyt.
Kom Tityr, laet ons gaen, kom sonder langh te vvachten,
Recht na den Tempel toe, daer sullen wy gaen slachten,
Ter offerande, ghy, den grooten Pan, een Bock,
En ick, aen Hercules, een jongen Stier, die 't jock
Noch nooyt ghedraghen heeft: die 't Vee kan vruchtbaer maecken,
Maeckt vruchtbaer, die met vrucht, van Vee, den Autaer naecken.
De Potter, 1650, blz. 31.

B. Nadere beschouwing van Peys' werkwijze

Peys' GH telt 74 bladzijden tekst; de vertaling van De Potter heeft er 249 (met ongeveer dezelfde bladspiegel)! De bekortingen die Peys heeft aangebracht blijken dus aanzienlijk. Eensdeels zijn die tot stand gekomen door eliminering van gehele scènes. Daartegenover staat echter, zoals we gezien hebben, dat Peys eigen scènes heeft toegevoegd. De drastische inkorting van het spel is dan ook grotendeels tot stand gekomen door besnoeiing van de gehandhaafde scènes. Het zou mogelijk zijn een volledige opsomming te geven van alle verzen van De Potter die Peys in zijn GH heeft weggelaten. Het lijkt me echter niet nodig dat te doen. Nauwkeurige beschouwing van wat er in I, 1 is gebeurd, blijkt al voldoende materiaal te bieden om duidelijk te maken wat Peys doet en wat hij daarmee op het oog heeft. Omdat het mij uiteindelijk te doen is om een evaluatie van Peys' werk als weergave van de PF, geef ik hier weer, welke verzen ‘van Guarini’ (in De Potter's bewoordingen) door Peys worden gehandhaafd. Over de (geringe en weinig frequente) wijzigingen die Peys in De Potter's verzen heeft aangebracht, kom ik later te spreken.

Waaruit bestaat nu I, 1 in de GH? Deze scène blijkt te bevatten: De Potter I, 1, 191-196; 233-244; 257-260; en 6½ eigen verzen van Peys. Geëlimineerd zijn dus: De Potter I, 1, 1-190; 197-232; 245-256; en 261-268. Met andere woorden: een scène van 268 regels is teruggebracht tot een van 28½ alexandrijnen. Peys onthoudt aan de toeschouwer-lezer: de presentatie van Silvio als verstokte jager, van Linco als petrarkistische verdediger van de liefde; de passage waarin Linco Silvio kapittelt naar aanleiding van diens smalende opmerking over de liefdesavonturen van zijn voorvader Hercules, en Silvio's ironische reactie daarop; en tenslotte Linco's boude bewering omtrent Silvio's afkomst: eerder uit het vergif van Tisiphone en Alecto, twee der Erinnyen, dan uit het zoet van Venus verwekt[64]. Daarvoor in de plaats krijgt de toeschouwer-lezer als slot van de scène 6½ versregels van Peys zelf. Daarin spreekt Linco de hoop uit dat Silvio zich later naar de rede zal voegen, en roept Silvio Diana aan terwille van wie hij zich voor Venus verschuilt als voor ‘d'heete Pest’.

64 PF I, 1, 270-271, ed. Fassò, blz. 51; en boven, blz. 42-43.

In feite komt een en ander erop neer dat Peys uit Guarini's scène a l l e s weglaat wat niet absoluut onmisbaar is voor een goed begrijpen van het verloop der handeling. Vertoon van virtuositeit op het lyrische vlak is iets wat hij in het geheel niet nastreeft.

Hetzelfde kan men op iedere andere bladzijde van GH constateren. Illustratief is in dat opzicht een tweede - en laatste - voorbeeld dat ik wil behandelen: de Tweede Uytkomst van het Derde Deel, de langste scène in het spel van Peys.

Uit de tabel op blz. 400 hierboven weten wij al dat deze scène samengesteld is uit de scènes PF III, 2 t/m 5. Vergelijking leert ons dat Peys de volgende fragmenten uit die scènes handhaaft: De Potter III, 2, 1b-10, 55b-56, 77-81, 117-126, De Potter III, 3, 1-18, 27-50, 64-65, 81-90, 259-276, 281-294, 305a, 305b-312, De Potter III, 4, 1-4, 45-46 en De Potter III, 5, 1-14, 23-36, 119-121, 123-126, 135-172, 181-199, 205-208, 217-218, 225a, 227b, 228-260. Van de 784 verzen, die de 4 scènes in De Potter's PF-vertaling samen tellen, worden er door Peys 258 overgenomen; dat wil zeggen: hij brengt het geheel tot ongeveer een derde van de oorspronkelijke omvang terug. Daartoe elimineert hij ‘via’ De Potter's tekst uit PF III, 2 alle verzen die de *Coro di ninfe* daar onder het dansen zingt, alsmede enkele voor het handelingsverloop niet belangrijke clausen van Amarilli en Mirtillo[65]. Uit PF III, 3 zijn vervallen: Mirtillo's lange passus over zijn liefde, en Amarilli's weerwoord (de beide ‘monologen’). Gehandhaafd is echter de daaropvolgende stichomythie[66]. Van Amarilli's monoloog (= PF III, 4)[67] zijn maar 6 van de 46 verzen behouden gebleven. Uit PF III, 5[68] tenslotte is Corisca's lange passus over de vrouw en haar vergankelijke schoonheid komen te vervallen; maar gehandhaafd is het gedeelte dat Guarini nodig heeft om duidelijk te maken welke val Corisca voor Amarilli opzet.

De conclusie kan opnieuw kort zijn: met de besnoeiing van de scènes uit zijn voorbeeld beoogt Peys concentratie op het handelingsverloop en vermijding van declamatorisch-retorische passages die de gang van het spel slechts vertragen. Dat is dezelfde conclusie als die waartoe wij kwamen op grond van de ‘scenische ombouw’ die Peys de PF laat ondergaan[69].

Dat deze conclusie juist is, wordt - ten overvloede - nogmaals duidelijk als men ziet hoe PF V, 2 in GH V, 2 gewijzigd is. In de PF doet daar de Bode het verhaal van de *combat de générosité* tussen Amarilli en Mirtillo over wie er nu geslachtofferd zal worden. In Peys' stuk

65 Zie boven, blz. 55-56.
66 Zie boven, blz. 58.
67 Zie boven, blz. 58.
68 Zie boven, blz. 58-60.
69 Zie boven, blz. 408.

vindt de dialoog rechtstreeks tussen de beide gelieven plaats: het ‘epische’ verslag is een dramatische uitbeelding geworden. Niet dat een en ander sneller in zijn werk gaat, maar wel blijkt opnieuw dat Peys ‘roerende dramatiek’ nastreeft èn bereikt.

Dat met deze handelwijze wel de opvoering, maar niet de juiste weergave van Guarini's spel voor de toeschouwer-lezer gediend is, behoeft nauwelijks betoog.

C. Enkele details van de GH

Er zijn nog een paar punten in Peys' spel, die ik interessant genoeg acht om er hier enige aandacht voor te vragen.

a. *Lichte wijzigingen in De Potter's door Peys overgenomen verzen*

Nauwkeurige vergelijking - bijv. van de hierboven door mij geciteerde beginverzen uit GH - van Peys' tekst met die van De Potter maakt duidelijk dat deze laatste niet altijd integraal door Peys is overgenomen. Ik bedoel hier vanzelfsprekend niet de wijzigingen in spelling die Peys (of zijn drukker) zich veroorloofd heeft. Afgezien daarvan treft men echter hier en daar kleine tekstverschillen aan. Probeert men te achterhalen wat Peys tot deze lichte veranderingen kan hebben gebracht, dan dringt zich soms de gedachte op dat hij wijzigde op grond van het besef dat ‘zijn’ stuk niet in de eerste plaats voor het oog (van de lézer), maar voor het oor (en oog) van de toeschouwer bestemd was, d.w.z. gespéél d moest worden.
Enkele plaatsen die mij op deze gedachte brachten, laat ik hier volgen:

α)	De Potter: ... en kan mijn hert bekooren; [= PF I, 1, 262b[70]]	blz. 9;
	Peys: ... en kan my niet bekooren,	blz. 1.

De ontkenning ‘en ... niet’ is op het gehóór duidelijker dan ‘en’ alléén.

β)	De Potter: Die [= de minne-brandt] sal hy met geen Nymph, maer met de lacht wel koelen [= PF I, 4, 28[71]]	blz. 25;
	Peys: Die sal hy met de jaght, maer met geen Nimphe koelen.	blz. 7.

70 PF ed. Fassò, blz. 50: [*Linco, nè questo amor,*] *nè quel mi piace*.
71 PF ed. Fassò, blz. 64: *E'l può sentir di fèra e non di ninfa?*

Het ‘positieve’ wordt vooropgeplaatst, en kan zo duidelijker zijn.

γ) De Potter: ... die 't Vee kan vruchtbaer maecken,/Maeckt vruchtbaer, die met vrucht, van Vee, den Autaer naecken. [= PF I, 4, 222-225] blz. 31;[72]

72 PF ed. Fassò, blz. 70: *Chi feconda l'armento,/feconderà ben anche/colui che con l'armento/feconda i sacri altari*.

Peys: ..., die 't vee kan vruchtbaar maken/Maeckt vrnchtbaar [sic] die met vrucht, en vee den Autaer naken.	blz. 10.

Peys' wijziging maakt de regels op het gehoor duidelijker dan de juiste vertaling van De Potter.

Ik moet echter erkennen dat lang niet altijd Peys' wijzigingen een (voor mij) duidelijke reden hebben. Zo wordt in De Potter's weergave van PF I, 1, 200[73] 'laffe liefd'' door Peys in 'laffe min' gewijzigd. Moet men hier denken aan een aanpassing aan het spraakgebruik dat, in het voetspoor van Hooft, liefde en min onderscheiden wilde zien? Maar lang niet overal blijkt een daarvoor in aanmerking komende 'liefde' in 'min' gewijzigd:

Vers 22 van de eerste scène van Peys' spel luidt:

> Gaet henen weêr naer huys, en leght u vry te rust. (blz. 1)

In De Potter's bewoordingen, weergave van PF I, 1, 264b:[74]

> Gaet henen vry naer huys, en leght u vveêr te rust. (blz. 9).

Waarom verwisselt Peys de bijwoorden? Klinkt voor hem zijn regel beter dan die van De Potter?

De weergave van PF II, 2, 47[75] door De Potter luidt:

> Daer doch uvv' oogen my altijdt voor leelijck doemen? (blz. 54).

Peys maakt (op blz. 19) van 'doemen', 'noemen' en verwisselt 'altijdt' en 'voor' van plaats. Waarom?

b. *Een tweetal samenhangende wijzigingen*

PF II, 1, 14-16 luidt (Ergasto is aan het woord en spreekt tot Mirtillo):

> Conosci tu (ma chi non la conosce?)
> la sorella d'Ormino? È di persona
> *anzi grande che no;* [...][76].

Ormino's zuster, dat is Corisca, blijkt in het door mij gecursiveerde deel van vs. 16 'eerder groot dan klein'. De Potter vertaalt correct, en noemt Koriska 'eer groot als kleyn' (blz. 42). Peys duidt haar te dezer plaatse (blz. 14) echter aan als 'een soete Nimph', en doet dus geen uitspraak over haar lengte.

Op blz. 95 van De Potter's boek wordt, in de vertaling van PF III, 3, 11

73 PF ed. Fassò, blz. 49: [...] *d'amorife di pensieri effeminati e molli*
74 PF ed. Fassò, blz. 50: [*Tu*, *che seguisti Amor*], *torna al riposo*.
75 PF ed. Fassò, blz. 91: [*crudel*], *se bella agli occhi tuoi non sono?*
76 PF ed. Fassò, blz. 79.

> [tu se' Corisca], che se' si grande [...][77]

tot Koriska gezegd:

> [...] daer is, van alle dese
> Niet een' soo groot, als ghy [...].

In GH leest men (blz. 31) op deze plaats:

> [...] daer is, van alle dese
> Niet eene soo als gy, [...].

De enige zinvolle conclusie is naar mijn mening, dat Koriska in Peys' spel niet groot mòcht zijn. En de enige verklaring daarvoor lijkt mij dat de actrice die de rol van Koriska zou spelen, niet groot was. Het is op grond van deze wijziging niet onwaarschijnlijk dat Peys voor een bepaald ensemble heeft gewerkt en de GH op bestelling ‘uyt’ De Potter's boek heeft ‘getrocken’.

c. *Tirenio*

Het is hier ook de plaats even terug te komen op de door mij hierboven al gesignaleerde wijziging in ‘functie-aanduiding’ van Tirenio[78]. Deze zienersfiguur werd in de lijst van ‘Personaedjen’ niet nadrukkelijk als blind gepresenteerd. In de tekst van het spel nu blijkt nergens dat hij blind zou zijn. Peys heeft dus kennelijk met opzet de ‘karakteristiek’ van de profeet gewijzigd. Diens rol is overigens tot een minimum teruggebracht. In slechts enkele verzen deelt hij mede uit Diana's mond vernomen te hebben dat Mirtillo de zoon van Montano is; dan verklaart hij kort de orakelspreuk en verdwijnt weer voorgoed van het toneel. Peys heeft Tirenio's rol tot het strikt noodzakelijke beperkt. Het lijkt er veel op dat hij aan deze tragedie-figuur zo weinig mogelijk reliëf heeft willen verlenen. Omdat hij die niet of nauwelijks acceptabel vond in een Harders- en Harderinnen-spel?

V. Samenvatting en conclusie

Uit wat in dit hoofdstuk ter sprake is gekomen, laat zich het volgende vaststellen:
Mogelijk in opdracht van de Amsterdamse Schouwburg, en waarschijnlijk ten behoeve van een bepaald toneelensemble, is er een excerpt gemaakt van De Potter's vertaling van Guarini's PF. De vervaardiger ervan, volgens de traditie Adriaen Peys, presenteert het spel als een ‘Harders- en Harderinnen-spel’. *De Getrouwen Harder* kon volgens hem

77 PF ed. Fassò, blz. 122.
78 Zie boven, blz. 398.

op het predicaat tragicomedie blijkbaar geen aanspraak maken. Misschien oordeelde Peys aldus op grond van de eliminatie van de voor een tragicomedie-*à-la-Guarini* noodzakelijke Koren. Maar ook ‘pastorale’ kon het spel eigenlijk niet meer worden genoemd. Het beste karakteriseert men het stuk als een novellistisch drama met personages en met een sfeer die ontleend zijn aan een pastorale tragicomedie.

Peys heeft zich beijverd van het lange, met monologen en met virtuoze lyrische en epische passages gelardeerde stuk van Guarini, een kort spel te maken waarin veel te horen en te zien was, met een snel verloop van de handeling, weinig of geen monologen, en telkens een vloeiende overgang van scène tot scène. Het overgrote deel der verzen - samen minder dan één vierde van het aantal versregels in de PF - is ontleend aan De Potter. Er is maar weinig, ongeveer 1/10 van de GH, door Peys aan toegevoegd. Dat weinige staat duidelijk in dienst van de zojuist vermelde doelstelling: veel te laten hóren maar ook en vooral veel te laten zién; Peys voegt immers een echo-passus toe, en tweemaal een ‘roerend’ weerzien. In dienst van die doelstelling staan ook de enkele verschuivingen van (gedeelten van) scènes, die hebben plaatsgevonden.

Het gevolg van een en ander is, dat *De Getrouwen Harder* een ‘spectaculair’, snel verlopend spel is geworden, waarin de PF-intrige in grote lijnen gehandhaafd werd; ook in Peys' excerpt worden Amarilli en Mirtillo, en evenzo Silvio en Dorinda een paar. Men moet erkennen, dat het spel van 1671 zich voor een opvoering beter leent dan de oorspronkelijke PF: er is meer tempo in het verloop van de handeling, meer ‘dramatiek’ op de planken, meer verband tussen de opeenvolgende scènes (door de *liaison des scènes*) en meer contrastwerking.

Daarnaast moet echter geconstateerd worden dat wezenlijke elementen van de PF in de GH verloren zijn gegaan: de lyrische charme, de virtuositeit, de demonstratie van het deficit van het gehoor- en het gezichtszintuig, zelfs de zorgvuldige presentatie van de ‘moraal’. En dit betekent dat er van een goede weergave van de PF geen sprake is.

Dat is helaas nog niet alles. Ook op zichzelf beschouwd is Peys' stuk (mijns inziens althans) van weinig waarde. Hoe ‘knap’ het spelletje technisch gesproken ook is, het wordt de lezer - misschien wel juist door die techniek - toch pijnlijk duidelijk hoezeer de personages ledepoppen zijn en blijven. Geen van hen is een mens van vlees en bloed, bij geen van hen voelt de lezer zich wezenlijk betrokken. Op Peys' excerpt - men kan ook zeggen: extract - is volledig van toepassing wat Mia I. Gerhardt met betrekking tot de PF heeft opgemerkt: nl. dat de personages handelen als ‘figurines mécaniques qui ornent les horloges compliquées’[79]. De bewerking die Peys Guarini's

79 Gerhardt, Mia I., *La Pastorale. Essai d'analyse littéraire*. Assen, 1950, blz. 125.

stuk doet ondergaan is er zelfs oorzaak van dat het zojuist gesignaleerde bezwaar nog sterker naar voren komt dan in de PF zèlf het geval is.

Dat Peys' GH, voor zover wij weten, nooit is herdrukt en in totaal maar viermaal is opgevoerd, lijkt erop te wijzen dat ook het publiek uit het derde kwart van de 17e eeuw er, ondanks alle technische habiliteit van de bewerker, maar weinig plezier in heeft gehad.

Eerst ruim 60 jaar later verschijnt er opnieuw een toneelbewerking van de PF. Of déze - de *Dorinda* van K. Boon van Engelant - de PF goed weergeeft, en of het schouwburgpubliek daar vreugde aan beleefd kan hebben, is stof voor het volgende hoofdstuk.

Hoofdstuk X
Kornelis Boon Van Engelant, Dorinda 1735

I. Inleiding

Als Balthazar Huydecoper in de zomer van 1735 te Amsterdam verblijft, ontvangt hij een brief, gedagtekend 24 juli, en geschreven te Heenvliet door de baljuw aldaar, K. Boon van Engelant. De eerste alinea van het schrijven luidt aldus:

> Welgebore heer,
> Ik geve my de eer van uwer welgeb aen te bieden dit nevens gaende stuk, Dorinda genaemt uw welgeb verwondere zich niet, dat ik het zelve, voor zoo ver het Guarini betreft, niet hebbe willen op niew uit het Italiaensch vertalen en berymen, gelyk ik met Tassoos Amintas en Guarinis Mirtillus hebbe geleeft. Ik hadde noit gedacht het zelve in druk te geven; maer alleen het op het tooneel te doen vertoonen, en te zien, hoe myne schikking bij kenners wierde opgenomen. Men kan toch alles zoo naew niet nagaen in het uitspreken, als in het lezen. toen ik in mynen toeleg daer omtrent verhindert werd, was de drukpers myn toevlucht[1].

De brief heeft blijkbaar als begeleidend schrijven gediend bij een gedrukt toneelstuk, dat uit een vertaling van een werk van Guarini was geput. Dit ‘nevens gaende stuk’, *Dorinda*, is de laatste bewerking van Guarini's pastorale tragicomedie in het Nederlandse taalgebied.

Het door mij gebruikte exemplaar van *Dorinda* maakt deel uit van een verzamelbandje, dat zich in de Utrechtse UB bevindt[2]. Op de titelprent blijkt de naam van de auteur, alsmede de aanduiding van de inhoud van het boek in inkt te zijn ingeschreven: *Cornelis Boon van*

1 Ett, Henri A., *Verjaard Briefgeheim*, *Brieven aan Balthazar Huydecoper*, verzameld, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Henri A. Ett, Amsterdam enz., 1956, blz. 40-41. In het vervolg duid ik Ett's boek aan met: Ett, *Briefgeheim*.
‘hebbe geleeft’ = heb gehandeld (met), ben omgesprongen (met). *WNT*, VIII, 1719 sub 7.).

2 Sign. Bk. Moltzer K. 7. Pl. F.n. 23.

Engeland's Tooneel-Poëzy[3]. Het eenvoudig perkamenten bandje bevat een vijftal toneelstukken, afzonderlijk gepagineerd, blijkbaar eerste drukken[4]. Voor het samenbinden valt slechts een *terminus post quem* te bepalen. De titelprent van het bundeltje vermeldt onderaan 'S. Fokke[5] inv. et fec. 1747' en 'J. Smit[6] excudit'. De verzameling kan dus op zijn vroegst in 1747 tot stand zijn gekomen. Vermoedelijk is op initiatief van de verzamelaar een 'neutrale' titelprent toegevoegd, waarop met de hand de titel kon worden bijgeschreven.

Alvorens het toneelstuk *Dorinda* nader te bekijken, wil ik in het kort weergeven wat er omtrent de schrijver aan biografische gegevens bekend is.

K. Boon van Engelant

Deze op 29 april 1680 gedoopte Rotterdammer heeft het tweede deel van zijn naam te danken aan zijn heerlijkheid 'Engelant', gelegen in het land van Putten[7]. Op 18-jarige leeftijd wordt Boon te Leiden als student ingeschreven. Zijn studie in de sleutelstad sluit hij af met een promotie in de faculteit der rechten. Hij verwerft het baljuwschap van Heenvliet; ook is hij leenman van het land van Voorne, wat hem de bevoegdheid gaf deel te nemen aan de rechtspraak in dat gebied. Als baljuw was hij in Putten rechtsvorderaar en voorzitter van het gerecht; hij nam dus geen deel aan de rechtspraak zelf[8]. In 1750 verwisselt hij het tijdelijke met het eeuwige[9].

3 Daar wordt de naam van de auteur aldus gespeld. Voor zover ik heb kunnen constateren, laat Boon zèlf altijd 'Kornelis' drukken; en ook: Engelan*t* i.p.v. Engelan*d*. Ik bezig in het vervolg Boon's eigen orthografie.

4 *Mirra*, Treurspel, Rotterdam, 1714; *Leiden verlost*, Treurspel, Rotterdam, 1711; *Amintas*, Harderspel Uit het Italiaensch van T. Tasso, Delft, 1722; *Dorinda*, Harderspel Uit het Italiaensch van den Ridder Guarini door David de Potter, Lodewyx zoon en anderen, 's-Gravenhage, 1735; en *Eewspel*, Op het Treurspel van Arminius Toegepast door Kornelis Boon, Leiden, 1700; waarna op de blz. 15-16, blijkbaar als toegift *Damons Harderszang* (in 56 alexandrijnen) volgt.

5 S. Fokke: zoon van de acteur aan de Amsterdamse schouwburg, Arend Fokke. Simon (1712-1784) was leerling van J.C. Philips, vermaard platensnijder, maar volgde meer de stijl van Luyken. Naar: A.J. van der Aa, *Biographisch Woordenboek der Nederlanden*, Dl. 5, Haarlem, 1862, blz. 45.

6 Over deze J. Smit geeft Van der Aa (zie vorige noot), Dl. 17, Haarlem, 1874, blz. 775 enige bijzonderheden die voor ons geen belang hebben.

7 Tenzij anders vermeld, zijn mijn gegevens ontleend aan *Nieuw Nederlandsch Biographisch Woordenboek*, Deel II, Leiden, 1912, kol. 210-211.

8 Mijn toelichting op de begrippen 'baljuw' en 'leenman' baseer ik op gegevens in *Tegenwoordige Staat der Vereenigde Nederlanden*; Zevende deel. Behelzende Het vervolg der Beschrijving van Holland [...] Amsterdam, 1749, blz. 66 en 112, alsmede op enige opmerkingen die Prof. Mr. W. Prins mij deed toekomen.

9 Het sterfjaar geeft het *NNWB* niet; ik ontleen het aan *Biographisch Woordenboek* [...] van J.G. Frederiks en F. Jos. vanden Branden, tweede omgewerkte druk, Amsterdam, 1888, blz. 89. Zie ook Winkel, J. te, *De Ontwikkelingsgang der Nederlandsche Letterkunde*, Dl. V^2, Haarlem, 1924, blz. 145.

Boon onderhield literaire connecties met Huydecoper, zoals blijkt uit de hierboven geciteerde brief en uit een andere, van 1730, waarin hij de dichter van de *Achilles* om 'aenmerkingen' verzoekt op een opdracht voor zijn *Karel*, een spel dat hij graag aan Huydecoper wil 'toewyden'[10]. Tot zijn vrienden rekent hij Hoogvliet, wiens faam bij het nageslacht berust op *Abraham de aartsvader*. Aan hem en aan Hendrik Schim '[z]yne byzondere vrienden', draagt hij *Dorinda* op. Zijn eerste oorspronkelijke treurspel, *Mirra* - zie noot 4 - geschreven in den 'onrypen ouderdom' van zeventien jaar, d.w.z. in 1697, maar pas in 1714 na omwerking gedrukt[11], draagt hij aan Jacob Zeeus op. W. den Elger, zijn 'Heer, en Waarde Neef' wordt vereerd met *Heidensche grootmoedigheden* (waarschijnlijk zijn eerstgedrukte werk: een bundel epigrammen bij een dozijn Romeinse keizersportretten) van 1699[12].

In 1724 verschijnt te Delft de eerste druk van zijn *Gedichten*, die in 1732 te Leiden werden herdrukt[13]. Zijn verzamelde toneelwerk - met uitzondering van de toen nog niet uitgegeven, en mogelijk nog niet geschreven[14] *Dorinda* - ziet in 1730 te Delft het licht. Behalve het zojuist al genoemde stuk *Mirra*, treft men er in aan: *Dido*, *Timon*, *Cosmos de Medicis*, en *Job*. De bundel werd in 1732 herdrukt[15]. Alleen

10 Ett, *Briefgeheim*, blz. 23-24; Schaik, C.J.J. van, *Balthazar Huydecoper*, *Een taalkundig*, *letterkundig en geschiedkundig initiator*, Assen, 1962, blz. 52 vermeldt Huydecoper's brief waarop die van Boon een reactie is; Van Schaik weet te melden dat het hier gaat om Boon's treurspel *Karel Erfprins van Spanje*. Waarschijnlijk is het spel nooit gedrukt. Ik heb het althans in geen catalogus vermeld gezien. Zou het een bewerking van G. Bidloo's gelijknamige stuk uit 1679 geweest zijn? (over Bidloo's treurspel, zijn eerste, zie Te Winkel, *Ontwikkelingsgang* IV^2, blz. 449-450).

11 Te Winkel, *Ontwikkelingsgang* V^2, blz. 201.

12 Zelf heb ik niet de eerste, maar de tweede druk ervan in handen gehad, in 1704 te Rotterdam verschenen. In de herdruk wordt nauwkeurig opgegeven waarmee deze vermeerderd is.

13 Te Winkel, *Ontwikkelingsgang* V^2, blz. 144, noot.

14 De eerste (en enige) ons bekende druk dateert van 1735. Dat *Dorinda* pas na 1732 (geschreven en) voltooid is, vermoed ik op grond van twee feiten. Het eerste is dat Boon *Dorinda* in manuscriptvorm op een ons onbekend tijdstip ter beoordeling heeft gegeven aan de heren van de Amsterdamse schouwburg. Het tweede feit is dat Boon zijn gedrukt spel in 1735 toezendt aan Huydecoper, eveneens ter beoordeling. Nu was Huydecoper tot 1732 (zie beneden, noot 29) regent van de Amsterdamse schouwburg. Had Boon zijn spel vóór diens heengaan als regent aan de kritiek der Amsterdamse heren onderworpen, dan had Huydecoper ongetwijfeld toen reeds *Dorinda* leren kennen. Het is niet waarschijnlijk dat Boon zijn spel in 1735 aan iemand zou hebben voorgelegd die behoord had tot het college dat - zoals beneden blijken zal - negatief op de aanbieding gereageerd had. Toezending, en afwijzende beoordeling door de schouwburgmensen, zullen dus wel plaats hebben gevonden ná 1732. Het spel zal dan ook niet veel vroeger (geschreven en) voltooid zijn.

15 Te Leiden; zie Te Winkel, *Ontwikkelingsgang* V^2, blz. 145, vervolg noot 1 van blz. 144.

nog bij náme bekend is het hofdicht *Beerezang*, op het buitengoed ‘de Beer’ op een gelijknamige ‘Plaat [...] die een smalle strook lands uitmaakt’ in ‘het midden van de Oude Maaze’[16].

De kwaliteiten van Boon's dichttalent blijken al tijdens zijn leven omstreden. P.A. de Huybert noemt hem in 1715 onder degenen die ‘goede eigene vindingen of vertalingen in 't Neerduytsch’ hebben geleverd en beschouwt hem als een van hen, die waardiger evenknieën van de voortreffelijke Franse dichters zijn dan Vondel; Feitama daarentegen bespot Boon als het type van een pruldichter. Bij deze veroordeling sluit Te Winkel, aan wie ik deze waarderingscontroverse ontleen[17], zich aan. Deze suggereert zelfs dat de matige ingenomenheid van Boon's tijdgenoten met zijn werk nog wel minder zou zijn geweest, had de dichter niet tot de patriciërs behoord[18]. Boon's bemoeienis met Guarini's PF noemt hij een ‘zich te buiten gaan’ aan dat werk. We zullen zien wat een nader onderzoek van *Dorinda* ons in dezen leert.

II. De titelpagina

De titelpagina van Boon's boekje vermeldt:

> DORINDA./Harderspel./Uit het Italiaensch van den Ridder Gua-/rini door David de Potter, Lode-/wyx zoon, en anderen./*vignet*/ In 'sGravenhage,/By FRANÇOIS MOSELAGEN,/Boekverkooper in de Toornstraat./M.DCC.XXXV.

Er blijkt hier niets van Boon's aandeel in het spel. Dat aandeel wordt pas uit de ‘Opdracht’ duidelijk.

De zorgvuldige lezer heeft al wel kunnen opmerken dat *Dorinda* een vrucht van samenwerking is, of althans als zodanig wordt voorgesteld: samenwerking tussen David de Potter Lz. en anderen. In 1735 zal die lezer misschien De Potter gekend hebben als auteur van *Den Getrouwen Herder*, de uit 1650 stammende vertaling van Guarini's PF die aan het einde van de 17e eeuw herdrukt was[19]. In dat geval zal hij zich echter tevens gerealiseerd hebben dat er niet gedoeld kon worden op een echte samenwerking: wij moeten immers aannemen dat De Potter reeds lang was gestorven[20]. Omtrent de ‘anderen’ blijft de lezer, zowel die van toen als die van vandaag, in volslagen onwetendheid verkeren.

III. Voorwerk

Opdracht. Aen de Heeren, *Arnold Hoogvliet. en Henrik Schim. Myne byzondere vrienden*. Ik meen dat ik niet beter kan doen dan deze op-

16 *Tegenwoordige Staat* etc. (zie noot 8 hierboven), blz. 199; cfr. ook *NNBW*, II, kol. 210-211.
17 Te Winkel, *Ontwikkelingsgang* V^2, blz. 104-105.
18 Te Winkel, *Ontwikkelingsgang* V^2, blz. 145.
19 Zie voor deze vertaling boven, blz. 310-339.
20 Zie boven, blz. 311.

dracht (in 86 alexandrijnen) parafraserend en citerend weergeven. Ze levert ons namelijk een aantal belangwekkende gegevens[21].

In de verwachting dat hij niet alleen door banden van vriendschap met Hoogvliet en Schim verbonden is, maar daarenboven met hen de 'zuivre liefde tot de Dichtkunst' gemeen heeft, wil de auteur hen 'Dorinde in dezen staet [...] brengen onder de oogen'. Al treden de toegesprokenen steeds 'over wolken' om 'hem die is, die was, die komen zal, [te] genaken'[22], toch zal hun 'lust/Tot de aerde zoo niet gansch en gaêr zyn uitgebluscht', dat zij zich niet zouden willen 'verpoozen met een zoet/Het geen den matten geest met niewe krachten voed'. Dat zoet wordt gevormd door 'Guarinis halmen', 'van welker wedergâ geen boschen wedergalmen'[23]. Zij zijn deskundiger 'Op deze toonen', dan het Amsterdams toneel dat weigerde die tonen te horen. Toneeldichters kunnen thans beter maar blijven zwijgen: 'het is toch met de kunst gedaen'. Al heeft 'Mirtil' (een der hoofdfiguren uit de PF) gezegd dat bedorven smaken nooit naar zoet zullen haken[24], toch heeft Boon de eer van diezelfde Mirtillo op het spel gezet - tenminste als die alleen zou afhangen van de Nederlandse toneelsmaak. Maar dat is geenszins het geval; immers, het toneel waarop Mirtillo speelt, strekt zich uit van het oosten tot het westen (de PF wordt dus alom opgevoerd) en daarop juicht hem toe 'Afryke [...], Azië, en Europe, en Ameryke'. Als nu Guarini's naam 'Zoo in tooneelkunst is vereewigt door de Faem,/Wat zal [hij] dan, die naew daer in bekent [is] binnen/ Die enge palen van [z]yn vaderlant, beginnen?/ - Heeft hij te vermetel gehandeld door 'de hant aen dat gewyde werk [te] slaen?'. Dat de vrienden daarover oordelen! Vervolgens zegt Boon dat niets hem ooit meer verrukt heeft dan Tasso's spel, zo passend van lengte[25].

21 De *Opdracht* beslaat de blz. A 2 recto t/m A 4 recto; kleine citaten (binnen mijn tekst) localiseer ik niet nader; wel de grotere, die ik in groepen versregels heb laten afdrukken.

22 Zinspeling op beider religieuze poëzie, waarover het een en ander wordt medegedeeld door Te Winkel, *Ontwikkelingsgang* V^2, blz. 216-223.

23 Met 'halmen' (eigenlijk: herdersfluit, zie *WNT* V, 1646) bedoelt Boon Guarini's herdersdrama dat, zo zegt hij verder, zijn wederga niet vindt in de herderspoëzie. - boschen = bossen; hier als elders schrijft Boon i.p.v. -sschen: -schen.

24 Zinspeling op Mirtillo's uitspraak in PF III, 6, 235, ed. Fassò, blz. 149: *Corrotto gusto ogni dolcezza aborre*. (= *bedorven smaak verafschuwt iedere zoetigheid*).

25 Passend van lengte: naar alle waarschijnlijkheid refereert deze uitdrukking aan een *communis opinio* der dichtgenootschappers, die gebaseerd was op Corneille's uitspraken in *Discours des trois unités d'action*, *de jour et de lieu* (1660), met betrekking tot het optimale aantal verzen van dramatische werken: 1800 voor de tragedie, 2000 voor de comedie. Zie Hamel, A.G. van, *Zeventiende-eeuwsche opvattingen en theorieën over litteratuur*. 's-Gravenhage, 1918, blz. 116; vgl. hierboven blz. 399, noot 34. [...] Zonder de *Epilogo*, die theoretisch niet tot het stuk behoort, telt Tasso's spel, de blijeindende *favola boscareccia Aminta*, bijna 2000 verzen!

Daarom vertaalde hij het al vroegtijdig, daarbij naar men mag veronderstellen, al wordt het niet gezegd, de scènes een weinig naar zijn smaak verschikkend.

In Guarini's spel, dat in kunst en kracht van redenering geen voet voor *Aminta* wijkt, bleef hem echter toch iets hinderen. Na lang zoeken vond hij wat dat was: de dubbele intrige! Immers, hem bleek dat de aandacht voor het lot van Mirtil gehinderd wordt door die voor het wel-en-wee van Dorinde, en omgekeerd. Derhalve bleef hem niets anders over dan

> [...] eene kans te wagen,
> En eens te zien, hoe toch het splitzen wilde slagen
> Dier twee gevallen. Eerst dede ik dan zyn Mirtil
> Het leven aenbiên voor de onschuldige Amaril.
> En 'k hadde geen reên, dat ik myns opzets my beklaegde,
> Dewyl hy in dien staet niet minder elk behaegde.//
> 't Was nu Dorindes beurt: die 'k des hier door haer smart
> Gevoel doe brengen in het ongevoelig hart
> Van haren Silvius, en na die minverdrieten
> Een minnevreugde, zoo volmaekt, in 't eind genieten[26].

Van Hoogvliet en Schim verwacht Boon nu hun oordeel over zijn werk. Mocht dit negatief uitvallen, dan zal hij de edele schim van Guarini weer tot rust brengen door boete te doen. Is daarentegen hun oordeel gunstig, dan

> [...] zy tot een blyk van vrientschap, die en nyt
> En tyt verdure, dees Dorinde u toegewydt[27].

Wat wordt er duidelijk uit deze ‘Opdracht’? Naar ik meen een drietal punten:

1. Allereerst komen we er uit te weten, waarop Boon doelde toen hij in de laatste zin van de eerste alinea van de hierboven geciteerde brief aan Huydecoper schreef:

> [...] toen ik in mynen toeleg daer omtrent [nl. het stuk te laten spelen]
> verhindert werd, was de drukpers myn toevlucht[28].

Hij blijkt de *Dorinda* in manuscriptvorm aangeboden te hebben aan de Amsterdamse stadsschouwburg, die echter het stuk weigerde. Toèn pas besloot hij zijn spel in druk uit te geven. Ik geloof niet dat zijn aanvankelijke voornemen de *Dorinda* niet te publiceren uit bescheidenheid voortvloeide. Immers, direct na de vermelding van de weigering door de Amsterdammers trekt hij de conclusie dat het ‘met de kunst gedaen’ is; de *Dorinda* hoort dus klaarblijkelijk tot die ‘kunst’. Wat dan wel

26 *Opdracht*, blz. 6-7.
27 *Opdracht*, blz. 7.
28 Zie boven, blz. 418.

de reden was van zijn voornemen ‘noit [...] hetzelve in druk te geven’, zoals hij in zijn brief aan Huydecoper schrijft, valt slechts te gissen. Door de vertoning, aldus die brief, wilde hij zien hoe zijn ‘schikking by kenners wierde opgenomen’. Hoopte hij op aansporing van de zijde van schouwburgmensen, het stuk tòch te publiceren? Maar dan blijft onduidelijk wat de bedoeling is van de zin die in de brief volgt: ‘Men kan toch alles zoo naew niet nagaen in het uitspreken, als in het lezen’. Dit lijkt mij er op te wijzen dat Boon feilen in het spel erkent, maar ervan overtuigd is dat die bij zorgvuldige lectuur wèl, bij opvoering nièt aan het licht komen. Waarom hij dan tòch zijn gedrukte stuk aan de kritische ex-regent[29] van de Amsterdamse Stadsschouwburg Huydecoper, ter l e z i n g aanbiedt? Hoopte hij juist van hèm te horen hoezeer de Amsterdammers ongelijk hadden? Het lijkt mij dat we het inderdaad in deze richting moeten zoeken. Per slot van rekening heeft Boon niet geloofd aan het gelijk van Guarini's Mirtillo-figuur uit de PF, die gezegd heeft dat

> de bedorve smaken,
> Men schaffe wat men wil', naer zoet noit zullen haken,
> [...][30]

Zijn *Dorinda* is dus volgens hem zulk ‘zoet’.

2. Het tweede dat men uit Boon's ‘Opdracht’ te weten komt, is dat de PF in deze jaren van de 18e eeuw nog steeds als wereldberoemd geldt. Boon karakteriseert ‘Guarinis halmen’ zelfs als een ‘gewyd werk’, waarvan de held door de ‘Faem’ vereeuwigd is.

3. De roem van Guarini en diens spel verhindert evenwel niet dat - een derde gegeven dat de ‘Opdracht’ ons verschaft - Boon Tasso's *Aminta* boven de PF stelt, ‘juist niet om/Dien honing, waer het zoo van van overvloeit alom;/Maer meest’ om zijn natuurlijkheid en passende[31] lengte. Overigens heeft een en ander hem er niet van weerhouden in zijn vertaling van Tasso's pastorale toch hier en daar wat te ‘verschikken’!

Dit laatste heeft hij ook in zijn PF-‘vertaling’ gedaan. Maar ditmaal - anders dan bij zijn *Aminta*-overzetting - legt hij daarvan verantwoording af; in de ‘Opdracht’ vermeldt hij immers dat hij de ‘twee gevallen’ in de PF-intrige ‘gesplitst’ heeft. Zo zijn er twee stukken ontstaan. Het eerste, waarvan Mirtil de hoofdfiguur is, heeft blijkbaar succes gehad. Uit de eerste alinea van de geciteerde brief aan Huydecoper blijkt, dat Boon dit spel rechtstreeks uit het Italiaans

29 Huydecoper had in 1732 voor het regentschap van het Burgerweeshuis (en dus ook van de Schouwburg) bedankt. (Schaik, C.J.J. van, *Balthazar Huydecoper* [..], Assen, 1962, blz. 37).
30 *Opdracht*, blz. 4; zie boven, noot 24.
31 Zie boven, noot 25.

heeft vertaald. Hoogstwaarschijnlijk is het nooit gedrukt: er is tenminste nergens een spoor van te vinden[32].

Het tweede spel is *Dorinda*, waarvan hij in de door mij hierboven geciteerde verzen[33] uit de 'Opdracht' de inhoud samenvat.

Het vonnis dat hij Hoogvliet en Schim verzoekt uit te spreken, moet uitmaken of zijn 'schikking iet de kracht/Van haer [i.e. Dorinde's] aenminnigheit vermindere'. Wat zijn herschikking precies inhoudt, wordt niet gezegd.

Iets daarover vinden wij evenwel in de tweede alinea van de brief aan Huydecoper. Deze luidt:

> Uw welgeb zal gewaer worden, dat ik my nergens aen hebbe gebonden. in plaetze van den hont by toeval te doen geraken in Dorindaes handen, terwyl Silvius op de jacht is, laet ik dien met overleg van Linkus liever, in het gaen naer die voorname jacht van het zwyn, in Dorindaes macht leveren. My komt zeer onnaturelyk voor by Guarini, dat een jager ja een helt zichzelven en wel voornamentlyk zyn besten hont zoude vermoeien met het jagen van eene geit, daer de jacht zoo naby is, waer aen zoo veel is gelegen. Indien echter dit of iet anders uwer welgeb, aen wier oordeel ik alles verblyve, hier mogte vervelen, zal het my geen kleen vermaek zyn zulx uit uw welgeb te mogen vernemen[34].

Er is dus in *Dorinda* geen sprake meer van een aan de jacht op het zwijn van de Erymanthus voorafgaande jacht op 'eene geit'; en Melampo valt niet toevallig, maar door een list van Linco, in Dorinda's handen. Of er nog andere wijzigingen, herschikkingen en 'verbeteringen' door Boon zijn aangebracht, dient nader te worden onderzocht.

Na de 'Opdracht' volgt op bladzijde A 4 verso de

IV. Lijst van 'vertooners' en de toneel-aanduiding

De personages in het spel blijken de volgende (ter vergelijking zet ik hun equivalenten uit de PF uit Guarini's *Le persone che parlano* ernaast)[35]:

Silvius.	een jong harder.	*Silvio*,	figlio di Montano
Dorinda.	een jonge harderin.	*Dorinda*,	innamorata di Silvio
Linkus.	zedemeester van Silvius	*Linco*,	vecchio, servo di Montano

32 Te Winkel, *Ontwikkelingsgang* V^2, blz. 145, haalt over de *Mirtillus* enkel Boon's eigen woorden aan dat het stuk 'in dien staet niet minder elk behaegde' en voegt eraan toe: 'wat wel grootspraak schijnt geweest te zijn'. Mevr. C.L. Thijssen-Schoute vermeldt in haar artikel over *Een Spinozistisch Commentaar van Aart Wolsgrein op Guarini's Il Pastor Fido* (in: *Uit de Republiek der Letteren. Elf studiën op het gebied der ideeëngeschiedenis van de gouden eeuw*. 's-Gravenhage, 1967, blz. 195-205) in noot 2 op blz. 196, dat zij *Mirtillus* in geen enkele bibliotheek is tegengekomen.

33 Zie boven, blz. 423 eerste citaat, tweede deel.

34 Ett, *Briefgeheim*, blz. 41.

35 PF ed. Fassò, blz. 35.

Arezia.	voetster } van Dorinda.	------- [geen equivalent]
Lupinus.	dienaer } van Dorinda.	*Lupino*, capraio, servo di Dorinda
Rei.	van jageren	*Coro* di cacciatori
Rei.	van harderen, en } zingende.	*Coro* di pastori
	harderinnen } zingende.	*Coro* di ninfe

Onder deze lijst leest men: ‘Het tooneel is een bosch in Arcadië’.

1. De ‘vertooners’

Op de lijst herkennen we vier van de vijf spelers als ‘afkomstig’ uit Guarini's PF. De mannelijke figuren blijken een verlatiniseerde naam gekregen te hebben. De aanduiding van hun functie in het spel is, behalve bij Lupinus, van de hand van Boon. Dat ‘Silvio’ de zoon van ‘Montano’ is, wordt niet gemeld; ook ‘Linkus’ wordt niet met ‘Montano’ gelieerd: hij wordt gepresenteerd als de ‘zedemeester’ van Silvius. Boon expliceert wat in Guarini's tekst impliciet gegeven is. In de PF immers lijkt *vecchio servo* beschouwd te moeten worden als de italianisering van het Griekse παιδαγωγός, de gouverneur van een knaap of jongeman, uit hoofde van zijn functie steeds een oude(re) man. Lupinus is Dorinda's dienaar gebleven, maar de aanduiding van zijn beroep is komen te vervallen. Van de twee vrouwelijke personages is alleen de titelfiguur uit de PF afkomstig; maar er wordt niet van meet af aan gesteld dat zij verliefd is op Silvius. Een nieuwe naam, een nieuwe verschijning is Arezia. Haar naam is ongetwijfeld ontleend aan Tasso's *Aminta*, door Boon jaren vóór de publicatie van *Dorinda* in vertalende bewerking in het licht gegeven[36]. In vers 120 van I, 2 in Tasso's spel wordt gesproken over *La saggia Arezia*[37], in Boon's versie op blz. 11 weergegeven met ‘de wyze Arezië’. Het is zeer waarschijnlijk dat haar naam zinspeelt op haar ἀρετή (deugdzaamheid); deze is immers een prijzenswaardige eigenschap voor een ‘voetster’; het zal dan ook wel geen toeval zijn dat Boon Dorinda's voedster deze naam heeft toebedeeld. De *Dorinda* kent, evenals de PF, een rei van jagers. De ‘Rei van harderen, en harderinnen’ is klaarblijkelijk tot stand gekomen door de samenvoeging van Guarini's *Coro di pastori* en *Coro di ninfe*. Anders dan in Boon's spel, wordt in de PF niet uitdrukkelijk gezegd dat deze *Cori* z i n g e n d optreden, al is dit in feite wel degelijk het geval. In de praktijk komen dus *Dorinda* en PF met elkaar overeen in het optreden van de Reien die ze gemeen hebben.

De volgorde waarin de personen in de lijst worden genoemd, is niet die van opkomst op het toneel. Het meest waarschijnlijk lijkt mij dat

36 Zie boven, blz. 422-423 en noot 4 bij blz. 419.
37 Tasso, Torquato, *Aminta Favola boscareccia*, Note, bibliografia, introduzione su le Favole della Selva e della Riviera a cura di A. Tortoreto, Milano, (1946), blz. 41.

zij naar belangrijkheid gerangschikt zijn. Daarbij valt op dat aan de man voorrang wordt verleend: zowel Dorinda als Arezia staan 'bescheiden' na de minder belangrijke Silvius respectievelijk Linkus[38].

2. De toneelaanduiding

In de toneelaanduiding wordt slechts weinig van Guarini's formulering afgeweken: anders dan daar wordt alleen nadrukkelijk vastgesteld dat het spel in een (Arcadisch) bos speelt.

V. Het spel Dorinda

1. Formele aspecten

Het spel 'van' Boon, op de titelpagina en in de kop van iedere oneven tekstpagina aangeduid als *Harderspel*, is verdeeld in 5 bedrijven. Het opent met het 'Eerste tooneel' van het 'Eerste Bedryf' en heeft dus g e e n P r o l o o g .

Tussen de bedrijven komen g e e n K o r e n voor, terwijl het spel ook niet wordt afgesloten door een (korte) Koor-passus; de laatste woorden worden door een der personages gesproken: Dorinda. Al bevinden zich soms meer dan drie personen op het toneel, per scène blijken er n i e t m e e r d a n d r i e t e s p r e k e n . De enige uitzondering op deze 'regel' vindt men in de laatste scène waar een vierde persoon[39] zegge en schrijve één halve versregel aan de dialoog bijdraagt.

Boon schrijft overal in alexandrijnen, behalve waar hij de '*Rei* van harderen, en harderinnen' laat zingen. Dat doet hij overigens slechts éénmaal, en wel in IV, 2 waar aan deze Rei trocheïsche viervoeters met afwisselend gekruist en omarmend rijm in de mond worden gelegd.

In *Dorinda* blijken de eenheden van tijd, plaats en handeling in acht te zijn genomen. Laatstgenoemde vloeit direct voort uit de 'splitsing'

38 Het is in dit verband merkwaardig dat in de scène-kopjes bij de vermelding van de personen die op het toneel aanwezig zijn, a l t i j d de volgorde Dorinda, Silvius, Arezia, Linkus, Lupinus, Reien in acht wordt genomen. Daar worden dus altijd eerst de titelfiguur en de tweede hoofdpersoon genoemd, daarna eerste de secondante van Dorinda, en vervolgens de secondant van Silvius. Dit lijkt de volgorde in belangrijkheid, afgezien van de sexe der spelers.

Men kan voor de volgorde in de lijst van Vertooners ook een andere reden dan hun sexe veronderstellen. Boon zou Arezia ná Linkus kunnen hebben geplaatst, omdat dit hem de kans bood haar samen met Lupinus aan te duiden als staande in dienst '... van Dorinda'. Zijn volgorde in de scène-kopjes wekt in ieder geval het vermoeden, dat hij Arezia belangrijker achtte dan Linkus, ondanks diens inventiviteit in verband met 'de' list, en dank zij zowel het feit dat hij minder verzen spreekt als het gegeven dat hij minder frequent op het toneel staat dan Arezia.
Erg belangrijk is de kwestie overigens niet.

39 Arezia: zij informeert naar Dorinda's toestand.

van de twee liefdesgeschiedenissen uit de PF tot afzonderlijke spelen. De eenheid van tijd levert geen enkele moeilijkheid op: het stuk begint in de vroege ochtenduren en eindigt op een nergens nader gepreciseerd later tijdstip van dezelfde dag. Wat de eenheid van plaats betreft, Boon vat deze niet op in absolute, maar in betrekkelijke zin, d.w.z. dat hij 'volstaat met het aangeven van een algemeene plaatsbepaling, waarbinnen de verschillende bedrijven op verschillende punten kunnen spelen'[40].

Over de status van de hoofdfiguren uit het *Harderspel* wordt, zoals te verwachten was, niets anders medegedeeld dan dat zij herders zijn. Op grond van het feit dat aan Silvius een zedemeester, en aan Dorinda een voedster is toebedeeld, mag men veronderstellen dat beiden uit de hogere kringen van de herdersmaatschappij afkomstig zijn.

Men kan uit dit alles opmaken dat Boon zich f o r m e e l een klassicist betoont: zijn stuk voldoet aan alle toneelwetten die men bij het samenstellen van een niet-tragisch stuk in acht diende te nemen. Het weglaten van de Koren is een typisch klassicerende handelwijze[41]. En zijn 'herderspel'[42] lijkt zoveel mogelijk op een tragedie: slechts de *fabula* en de herderlijke status der personages onderscheiden de *Dorinda* van het treurspel.

2. De tekst

Op de bladzijden 9-86 treft men de tekst van het spel aan, die 1546 versregels telt. De globale indruk die men bij lezing krijgt, is dat het overgrote deel van deze regels afkomstig is uit De Potter's *Den Getrouwen Herder* (1650) waarvan nog in 1696 een herdruk was verschenen[43]. Deze indruk dient nader gepreciseerd te worden. Ik stel mij dan ook voor achtereenvolgens na te gaan:

a. Welke redactie van De Potter's PF-vertaling heeft Boon gebruikt?
b. Welke passages of scènes heeft hij uit *Den Getrouwen Herder* (nagenoeg) letterlijk overgenomen?
c. Wat is de herkomst van de niet aan De Potter ontleende versregels? - Dat betekent tevens een poging te achterhalen wie Boon op het titelblad van zijn *Dorinda* bedoelt met 'anderen', afgezien van zichzelf (door de verzwijging van zijn naam is ook hijzelf een 'ander' geworden).

40 Hamel, A.G. van, *Zeventiende-eeuwsche opvattingen* (enz.), blz. 132. Vgl. ook Smit, W.A.P., *Van Pascha tot Noah* I, Zwolle, 1956, blz. 67.
41 Zie Van Hamel's boek (in noot 40 vermeld), blz. 163-164.
42 Het ontbreken van een Proloog is in deze tijd klaarblijkelijk geen belemmering meer om het stuk een herdersspel te noemen. Vgl. boven blz. 427; cfr. ook boven, blz. 398.
43 Voor De Potter's *Den Getrouwen Herder*, en de verschillende drukken ervan zie men boven, blz. 310-339.

d. Hoe heeft Boon gemanipuleerd met eigen en anderer verzen om het fragment uit de PF tot een afgerond geheel te maken?
e. Wat is de waarde van het herderspel dat aldus tot stand is gekomen?

a. Welke redactie van De Potter's PF-vertaling heeft Boon gebruikt?

De *editio princeps* van De Potter's *Den Getrouwen Herder* dateert uit 1650. In Dl. II, Hfdst. VI hierboven is duidelijk geworden dat de herdrukken van deze vertaling - uitgezonderd die van 1696, die identiek is met de editie-Van Hardenberg uit 1695 - even zo vele redacties[44] zijn van de *editio princeps*.

Op welke redactie baseerde Boon nu zijn werk? Het ligt voor de hand te veronderstellen dat hij de meest recente uitgave, dus die van 1696, heeft gebruikt. Maar om tot een definitieve conclusie aangaande Boon's *Vorlage* te kunnen komen, is het noodzakelijk *Dorinda* met àlle redacties van *Den Getrouwen Herder* te vergelijken. Ik laat daarom een klein fragment van Boon, nl. I, 2, 1-6 en 13-18 (= PF I, 1, 1-4 en 13-21, ed. Fassò, blz. 43-44) volgen, waarbij ik onder elk van diens regels de corresponderende verzen uit de vier edities van De Potter afdruk: Van Hardenberg 1695/1696, Wolsgrein 1695, Bouman 1678, *editio princeps* 1650. De conclusie, waartoe de vergelijking leidt, blijkt voor Boon's gehele spel te gelden.

r. 1

Boon.	Gaet gy te zamen heen, die 't schriklyk en boosaerdig
v.H.	Gaat gy te samen heen, die 't schriklijk en boos-aardig
Wolsgr.	Gaat gy te zamen heen, die 't schrikkelyk boosäardig
Bouman	Gaet gy te samen heen, die 't schrickelijck boos-aerdig[45]
ed. pr.	Gaet ghy te samen heen, die 't schrickelijck boos-aerdigh

r. 2

44 Die van Bouman noem ik, hoewel ze inhoudelijk identiek is met de *editio princeps*, toch een andere redactie, op grond van de gewijzigde spelling.

45 De editie van Bouman citeer ik in mijn tekst naar het exemplaar in de Leidse UB. Het exemplaar uit de Amsterdamse UB verschilt in de volgende gevallen van het Leidse exemplaar (vgl. ook boven, blz. 331):
r. 1: *'ghy' i.p.v. 'gy' en 'boos-aerdigh' i.p.v. 'boos-aerdig'*
r. 2: *'vaerdigh' i.p.v. 'vaerdig'*
r. 3: *'teeken' i.p.v. 'teecken'*
r. 4: *'maght' i.p.v. 'magt'*
r. 5: *'drijf;' i.p.v. 'drijf:'*
r. 13: *'dat' tussen ''t' en 'schrickelijck'*
r. 15: *'schrik' i.p.v. 'schrick' en 'Lant,' i.p.v. 'Lant'*
r. 16: *'Erimant.' i.p.v. 'Erimant:'*
r. 18: *'slaperigh'' i.p.v. 'slaperig''*

Boon	Wilt zwyn omsingelt hebt, en geeft met eenen vaerdig
v.H.	Wild Zwyn omçingelt hebt, en geeft met eenen vaardig

Wolsgr.	Wild Swyn omsingelt hebt, en geef met eenen vaardig
Bouman	Wildt Swijn omçingelt hebt, en geef met eenen vaerdig
ed. pr.	Wildt Swijn omçinghelt hebt, en geef met eenen vaerdigh

r. 3

Boon	't Gewone teken van de voorgenome jacht:
v.H.	't Gewoone teeken van ons voorgenomen Jagt;
Wolsgr.	't Gewoone teeken van ons voorgenomen Jagt;
Bouman	't Gewoone teecken van ons voor-genomen Jacht;
ed. pr.	't Ghewoone teecken van ons voor-genomen Iacht;

r. 4

Boon	Blaest op den horen, dat zyn heesch geluit de macht
v.H.	Blaast op de hoorn, op dat het heesch geluit de magt
Wolsgr.	Blaas op de hoorn, op dat het heesch geluid de magt
Bouman	Blaes op de hoorn, op dat het heesch geluyt de magt
ed. pr.	Blaes op de hoorn, op dat het heesch geluyt de maght

r. 5

Boon	Des slaeps uit de oogen dryv': laet al uw roepen strekken,
v.H.	Des slaaps uit de oogen drijf; laat al uw roepen strekken
Wolsgr.	Des slaaps uit de oogen dryf: uw keel geluid laat strekken
Bouman	Des slaeps uyt d'oogen drijf: u keel-geluyt laet strecken

ed. pr.	Des slaeps uyt d'oogen drijf: u keel-geluyt laet strecken

r. 6

Boon	Om yders harte tot manhaftigheit te wekken.
v.H.	Om ieders herte tot manhaftigheid te wekken.
Wolsgr.	Om yders herte tót manhaftigheit te wekken.
Bouman	Om yeders herte tot manhaftheyd op te wecken.
ed. pr.	Om yeders herte tot manhaftheyd op te vvecken.

r. 13

Boon	Nu zal 't dat yselyk wanschapen monster gelden,
v.H.	Nu zal 't dat ysselijk wanschapen monster gelden,
Wolsgr.	Nu zal 't dat schrikkelyk wanschapen monster gelden,
Bouman	Nu sal 't schrickelijck wanschapen monster gelden,
ed. pr.	Nu sal 't dat schrickelijck wanschapen monster gelden,

r. 14

Boon	't Welk rukt, en scheurt, en quetst al, wat het op de velden
v.H.	't Welk rukt en scheurt, en kwetst al wat het op de velden
Wolsgr.	't Welk scheurt, vernielt, en kwetst al wat het op de velden
Bouman	't Welck slachtet, scheurt, en quetst al wat het op de velden
ed. pr.	't Welck slachtet, scheurt, en quetst al wat het op de velden

r. 15

Boon	Ontmoet. De bouman heeft een schrik door 't heele lant

v.H.	Ontmoet; de Bouman heeft een schrik door 't heele lant
Wolsgr.	Ontmoet; de Bouman heeft een schrik, door 't heele Land,
Bouman	Ontmoet; de Bouman heeft een schrick, door 't heele Lant
ed. pr.	Ontmoet; de Bouman heeft een schrick, door 't heele Lant,

r. 16

Boon	Voor 't zwyn, dat zich onthoud in 't bosch van Erimant.
v.H.	Voor 't Zwijn, dat zig onthoud in 't bosch van Erimant.
Wolsgr.	Voor 't Swyn, dat zich onthoud in 't bosch van Erimant.
Bouman	Voor 't Swijn, dat sich onthoudt in 't bosch van Erimant:

ed. pr.	Voor 't Svvijn, dat sich onthoudt in 't bosch van Erimant.

r. 17

Boon	Gaet heen, zoo spoedig, als gy kunt, en loopt te voren
v.H.	Gaat heen, zoo spoedig als gy kunt, en loopt te voren
Wolsgr.	Gaat heen dan, niet alleen met snelheit, loopt te voren
Bouman	Gaet heen dan, niet alleen met snelheydt, loopt te voren
ed. pr.	Gaet heen dan, niet alleen met snelheydt, loopt te voren

r. 18

Boon	De slaperige Auroor, en wekt haer met den horen.
v.H.	De slaperige Auroor, en wekt haar met de horen;
Wolsgr.	De slaperige Auroor, maar wekt haar met de horen;
Bouman	De slaperig' Auroor, maer weckt haer met de horen;
ed. pr.	De slaperigh' Auroor, maer vveckt haer met de horen;

De conclusie is dwingend: Boon heeft inderdaad de aan De Potter ontleende verzen geput uit de laatste redactie van dat werk, de editie-Van Hardenberg uit 1695/1696.

Wanneer men de tekst van De Potter's verzen in de editie van Van Hardenberg vergelijkt met Boon's weergave ervan door de hele *Dorinda* heen, merkt men dat de taalkundige verschillen terug te brengen zijn tot de volgende principes:

1. Boon vermijdt zo veel mogelijk afgekapte woorden. Vandaar dat hij bijvoorbeeld liever ‘min’ dan ‘liefd’ schrijft[46].
2. Boon vervangt overal het voegwoord ‘ende’ door ‘en’.
3. Na een comparatief schrijft Boon altijd ‘dan’, terwijl De Potter's tekst bij Van Hardenberg nog ‘als’ heeft.

Behalve deze taalkundige verschillen vallen er nog een aantal kleine wijzigingen op te merken, door Boon in de ontleningen aan Van Hardenberg's editie aangebracht. Ze hangen soms samen met de andere situatie waarin De Potter's verzen bij hem

46 Daarbij blijkt hij geen onderscheid te maken tussen ‘liefde’ en ‘min’. De twee termen zijn voor hem klaarblijkelijk volkomen synoniem.

gesproken worden. Een voorbeeld van een dergelijke wijziging vindt men in *Dorinda* I, 2, 3, de derde regel van het hierboven geciteerde fragment. Het bezittelijke voornaamwoord ‘ons’ uit De Potter moest wel worden vervangen door ‘de’, aangezien Silvius, die hier aan het woord is, zich richt tot de zwijgend op het toneel aanwezige reien van jagers, herders en herderinnen, waarvan alleen de eerste categorie aan de ‘voorgenome jacht’ zal deelnemen; ‘ons’ zou ten onrechte impliceren dat ook de herders en herderinnen mee op jacht gaan.

b. Welke passages of scènes heeft Boon (nagenoeg) letterlijk aan De getrouwe herder ontleend?

Het lijkt mij het meest overzichtelijk de resultaten van mijn onderzoek naar de ontleningen in tabelvorm weer te geven (zie tabel 3).

Tabel 3

Dorinda

Bedrijf	*Scène*	*Aantal verzen*	*Personages, in volgorde van opkomst (cursivering duidt aan dat zij 'sprekende personages' zijn)*
I	1	40	*Linkus. Arezia.*
	2	18	Linkus. Arezia. Rei. van Jageren. van Harderen. van Harderinnen.
			Silvius.
	3a	230	*Silvius. Linkus.* Arezia.
	3b	16	*Silvius. Linkus.* Arezia.
	4	26	*Linkus. Arezia.*
II	1a	2	Arezia. *Dorinda.*
	b	8	Arezia. *Dorinda.*
	c	182	*Arezia. Dorinda.*
	2	34	Arezia. *Dorinda. Linkus.*
	3	8	*Arezia. Dorinda.*
	4a	18	*Dorinda.*
	b	4	*Dorinda.*
	5	12½	*Dorinda.* Arezia. *Lupinus.*
	6	19½	*Dorinda. Arezia.*
III	1	28	*Dorinda. Arezia.*
	2a	130½	*Dorinda.* Arezia. *Silvius.*
	b	3½	*Dorinda.* Arezia. Silvius.
	3	12	*Dorinda.* Silvius.
	4	60	*Dorinda. Silvius.* Arezia.
			Lupinus.
	5	24	*Dorinda.* Arezia. Lupinus.
IV	1a	32	*Dorinda. Arezia.* Lupinus.
	b	7	*Dorinda.* Arezia. Lupinus.
	c	5	*Dorinda.* Arezia. Lupinus.
	d	24	*Dorinda. Arezia. Lupinus.*
	e	8	Dorinda. Arezia. *Lupinus.*

	f	2	Dorinda. Arezia. *Lupiuus.*
	g	34½	Dorinda. Arezia. *Lupinus.*
	h	35½	*Dorinda.* Arezia. *Lupinus.*
	2a	116	Silvius. Linkus. Lupinus.
			Rei. van Jageren. van Harderen. van Harderinnen.
	2b	4	*Silvius.* Linkus. Lupinus.
			Rei. van Jageren. van Harderen. van Harderinnen.
V	1a	3	*Silvius.* Linkus.
	b	24	*Silvius.* Linkus.
	c	3½	*Silvius. Linkus.*
	d	111½	*Silvius.* Linkus.
	e	2	*Silvius.* Linkus.
	2a	3	*Silvius.*
	b	17	*Silvius.*
	3a	24	*Silvius. Arezia.*
	b	12	*Silvius.* Arezia.
	c	2	Silvius. *Arezia.*
	4a	3	Silvius. *Arezia. Dorinda.*
			Linkus.
	b	173	*Silvius.* Arezia. *Dorinda.*
			Linkus.
	c	1	*Silvius.* Arezia. *Dorinda.*
			Linkus.
	d	22	*Silvius.* Arezia. *Dorinda.*
			Linkus.

Tabel 3 (vervolg)

De Potter = Pastor Fido
Personages, in volgorde van opkomst (cursivering duidt aan dat zij 'sprekende personages' zijn)

I, 1, 1-18	*Silvio*	I, 1, 1-21
I, 1, 19-234; 257-268	*Silvio*, *Linco*	I, 1, 22-243, 263-271
III, 1, 1-8	*Mirtillo*	III, 1, 1-10
II, 2, 1-18	*Dorinda*	II, 2, 1-14
II, 2, 34-43a	*Dorinda*, *Lupino*	II, 2, 27-33
II, 2, 43b-48; 54-82a, 85-181a	*Silvio*, *Dorinda*	II, 2, 34-38; 42b-68a; 70-161a
II, 2, 185-196; II, 3, 1-48	*Dorinda*, *Silvio*	II, 2, 164b-174; II, 3, 1-45
IV, 2, 13-38	*Dorinda*, *Linco*	IV, 2, 13-43; 45-48
IV, 2, 84-88	*Dorinda*	IV, 2, 91-96
IV, 2, 117-124	*Dorinda*	IV, 2, 129-136
IV, 2, 135-169a	*Dorinda*	IV, 2, 148-188a
IV, 6, 1-116	*Coro di cacciatori*, *Coro di pastori*	IV, 6, 1-78
IV, 8, 2-25	*Silvio*	IV, 8, 2-30
IV, 8, 36b-144	*Silvio*	IV, 8, 41-158
IV, 8, 146-162	*Silvio*	IV, 8, 160-173
IV, 9, 19-20; 33-42	*Silvio*	IV, 9, 19; 33-41
IV, 9, 48-221	*Linco*, *Dorinda*, *Silvio*	IV, 9, 49-219
IV, 9, 235-256	*Linco*, *Silvio*, *Dorinda*	IV, 9, 235b-256

Men ziet dat het overgrote deel van de verzen waaruit *Dorinda* I bestaat, gevormd wordt door alle verzen (op drieëntwintig na) van De Potter's weergave van PF I, 1. Ook PF II, 2 vindt men praktisch geheel terug in Boon's spel, maar dan verdeeld over de bedrijven II en III. Van PF IV, 2, vindt men grote fragmenten, van PF IV, 6 àlle verzen terug in *Dorinda* IV. PF IV, 8 en IV, 9 vindt men nagenoeg integraal verwerkt in het laatste bedrijf van *Dorinda*. Dat wil zeggen dat, met uitzondering van PF IV, 2 alle scènes uit Guarini's spel, waarin Silvio en Dorinda optreden, praktisch integraal in Boon's spel zijn opgenomen. De weinige verzen die uit de Silvio-Dorinda-passages zijn weggelaten, blijken geëlimineerd te zijn omdat ze betrekking hebben op figuren uit de PF die, gezien Boon's bedoeling alléén het liefdesgeval van Silvio en Dorinda weer te geven, moesten verdwijnen. De enige omvangrijke coupure in een aan de PF ontleende scène vindt men in Dorinda IV, 1, corresponderend - als gezegd - met PF IV, 2. Zij hangt samen met de wijziging die Boon in zijn brief aan Huydecoper vermeldt: Melampo, Silvio's hond, valt niet toevallig máár door een list van Linkus in Dorinda's handen. Bovendien kon Boon deze scène gemakkelijk wat bekorten - met winst in dramatisch opzicht - omdat Guarini er uitvoerig in laat vertéllen wat eerder in het spel is vertoond (zowel in de PF als in de *Dorinda*): de presentatie van Melampo aan Dorinda, en haar gedachten en handelingen daarbij[47].

Nauwkeuriger beschouwing van de tabel brengt aan het licht dat in de *Dorinda* niet alle aan de PF ontleende verzen door dezelfde figuren worden gesproken als in Guarini's spel. Zo spreken in de (32 verzen lange) dialoog van *Dorinda* IV, 1a, die het equivalent is van de eerste aan PF IV, 2 ontleende passus, niet Dorinda en Linkus zoals te verwachten was, maar Dorinda en Arezia. Linco's verhaal over de jeugd van Dorinda wordt hier - in overeenstemming met de functie van Boon's eigen personage - gedaan door de ‘voetster’ Arezia[48]. De laatste twee passages die Boon ontleent aan PF IV, 2, dáár gesproken door Dorinda, legt hij, in *Dorinda* IV, 1e en 1f, in de mond van Lupinus. Het gaat hier om het verslag van Silvius' zwijnejacht dat bij Boon gedaan wordt door Dorinda's dienaar, die zij als observator naar die jacht gestuurd heeft (in III, 5)[49]. Tenslotte ontleent Boon in de langste ‘eigen’ passage in zijn spel - II, 1 - acht verzen aan De Potter (= 10 van de PF) III, 1. Werden ze in Guarini's stuk in de mond gelegd van Mirtillo, in *Dorinda* worden ze uitgesproken door de titelfiguur; het zijn de verzen waarin bedroefd wordt geconstateerd dat de lente met

47 Zie boven, blz. 51-52 en 63.
48 Voor gedetailleerde bespreking zie men beneden, blz. 441.
49 Voor gedetailleerde bespreking zie men beneden, blz. 442-443.

bloemen een nieuw begin maakt, maar voor degene die spreekt slechts de heugenis aan zijn of haar verdriet meebrengt[50].

In het algemeen hebben de ‘eigen’ passages van Boon - met uitzondering dan van II, 1 - slechts een schakelende functie: zij dienen om de uit de PF ‘losgeweekte’ Dorinda-Silvio-passages tot een samenhangend geheel te maken. Alvorens na te gaan hoe die aaneenschakeling tot stand is gebracht, wil ik echter eerst (trachten) vast (te) stellen, wat de herkomst is van de niet aan De Potter's PF-vertaling ontleende verzen.

c. Welke is de herkomst van de niet aan De Potter ontleende versregels?

De (zojuist gesignaleerde) ‘eigen’ passages van Boon die slechts een schakelende functie hebben, kunnen moeilijk uit een andere pen dan die van hemzèlf zijn gevloeid. Ze hangen immers zo nauw samen met zijn specifieke doelstelling, het ‘samenstellen’ van de *Dorinda*, dat een andere bron dan eigen inventie praktisch uitgesloten is.

Dus rest nog slechts een nadere beschouwing van *Dorinda* II, 1. *Het Eerste Tooneel van het Tweede Bedryf*

Op het toneel staan Arezia en Dorinda. De laatste begint, een achter de schermen reeds begonnen gesprek voortzettend, met deze reactie op wat Arezia juist gezegd moet hebben:

> Arezie, van zulk eene ongevoeligheit
> Geloofde ik alles, schoon gy noch veel meer my zeidt[51].

Daaruit blijkt dat de ‘voetster’ haar pupil nogmaals onderhouden heeft over Silvius' afwijzende houding ten opzichte van haar liefde. Na deze twee regels vervolgt Dorinda:

> O aengename Lente, in schoonheit hoog te roemen!
> O jonkheit van het jaer! o moeder van de bloemen,
> En van het niewe kruit, en van de niewe min!
> Gy komt wel wederom, en maekt een niew begin.
> Maer quaemt gy toch verzelt met aengename tyden,
> Waer 'k blyschap in genoot, in plaets van al dit lyden!
> Gy komt wel wederom, gy komt wel weêr! maer niets
> Brengt ge anders mede, als de geheughnis myns verdriets[52].

Men herkent in deze verzen - ik wees er op blz. 434 reeds op - Mirtillo's woorden uit PF III, 1, zoals die in De Potter's *De Getrouwe Herder*, ed. 1695, voorkomen; enkele kleine veranderingen door Boon

50 De functie van deze ‘eigen’ passus van Boon komt beneden (blz. 435-439) ter sprake.
51 *Dorinda*, blz. 26.
52 *Dorinda*, blz. 26.

zijn van te weinig gewicht om er hier nadrukkelijk aandacht voor te vragen. Dorinda vervolgt dan met:

> 'k Zie u wel weder met uw oude aenloklykheden,
> Met al het zoetste zoet der aerd, te voorschyn treden:
> 'k Zie u wel het heelal verfrischen door uw vreugd
> Met een niew leven, en met eene niewe jeugt:
> 'k Zie de natuer wel met uw licht de dagen rekken:
> 'k Zie de natuer wel uit haer winterslaep u wekken,//
> En steken, als een bruit, in een niew feestgewaet,
> En hullen prachtig met een kunsteloos sieraet:[53]

Nog vijfmaal keert het ''k Zie u wel ...' terug; daarna luidt 'Maer' het contrast in:

> Maer waer is uitkomst voor die smarten, die alleen
> My in een wellust, zoo volmaekt, steeds klagen deên,
> Als slechs door myne doot? [...][54]

Dorinda's aldus onder woorden gebrachte klacht over de ongevoeligheid van Silvius, wordt door Arezia beantwoord met de opmerking dat een ziekte soms bij het minste kruidje baat vindt, en dat Dorinda nu de kans krijgt met Silvius alléén te spreken, iets wat 'hy noit u wou vergunnen'[55]. Daarop repliceert Dorinda met te vertellen hoe vaak zij zo'n kans heeft gezocht. Maar altijd waren er, wanneer Silvius en zij elkander ontmoetten, anderen in hun nabijheid. Telkens herinnerde zij hem dan - klaarblijkelijk te vergeefs - aan Meleager, die 'Niet ongevoelig was geweest van minnepyn'[56], al was de zeeen groot jager; aan Cefalus, evenals Silvius volledig de jacht toegewijd, en toch in minnebrand ontstoken voor Prokris; en vertelde zij hem over Diana

> Dat die op Latmus berg wel in zyn diepe rust
> Had teeder dag aen dag Endimion gekust.

Zelfs nog meer dan dit alles, zo gaat Dorinda verder, heeft ze in het werk gesteld om Silvius haar liefde te doen blijken. Tot nu toe heeft ze dat nooit durven uitspreken. Maar

> De spyt zal in het einde u openbaren, 't geen
> De maegdeschaemte my steeds heeft belet voorheen[57].

En dan vertelt zij hoe ze Silvius eens dagen achtereen op de voet had gevolgd om hem te zeggen hoezeer zij hem beminde. Nergens kreeg ze daar de kans toe; totdat hij zich eens, moe van de jacht, naar een water-

53 *Dorinda*, blz. 26-27.
54 *Dorinda*, blz. 27.
55 *Dorinda*, blz. 28.
56 *Dorinda*, blz. 29 waar ook het volgende citaat te vinden is.
57 *Dorinda*, blz. 29.

val begaf om daar te baden. Zij verschool zich in het nabije struikgewas. Maar

Zoo stil gaet dit niet toe; of hy kan daer van hooren
Gewach: des hy ziet om, of iemant kom hem storen.
Ophoudende met zich te ontkleên, en mensch noch dier
Vernemende, roept hy wel luide. Wie is hier?
Ze is hier. Antwoorde ik, in eene Echo my herscheppend.
Hy kykt noch eens ront, en vind zelf geen blat, zich reppend,
En roept, kom herrewaert. 'k Roepe ook kom herrewaert.
Hy weer daer op, verbaest van 't geen hem wedervaert.
Wat vlucht ge dus voor my? zou [sic] ik daer weder tegen.
Wat vlucht ge dus voor my? noch meer staet hy verlegen//
Van deze vraeg. Nochtans niewsgierig, of hem sla
Een nimf hier gâ, en of hem baew' de boschgalm na,
Roept hy. Omhelzen wy elkaêr. En ik herhale:
Omhelzen wy elkaêr. hy schiet om deze tale
Verstoordt de kleên, die hy eerst uitschoot weder aen,
Om te vertrekken, en byt in het henen gaen,
Niet min gezint, dan myn verliefde, vlam te blussen,
Myn toe. Waer sterven wy niet liever, dan we u kussen,
Herzeg niet liever, dan we u kussen. Wreede keer
Te rug, voege ik daer by, kom zien, wie u zoo teêr
Bemint: wie kon, dewyl ze uw afkeer wist van 't minnen,
Alleen derhalve dees onnooslen list verzinnen.
Maer neen. Hy kreunt zich zelf aen deze woorden niet.
Hy kiest halstarrig 't bosch, en lacht in myn verdriet[58].

Zelfs deze bittere ervaring heeft Dorinda niet genezen. Wel had ze direct daarna gezworen Silvius nooit meer haar liefde te zullen bekennen. Maar dat maakte haar al spoedig tot een meinedige vrouw. Niet lang daarna immers woonde ze ‘den gezetten hoogtyt’[59] bij; Silvius offerde bij die gelegenheid het gewei van een pas gedood hert aan Diana. Toen werd ze weer zo door de liefde overweldigd dat ze hem opnieuw haar liefde verklaarde. Tevergeefs! - Als Arezia haar verwondering over dit gedrag heeft uitgesproken, antwoordt Dorinda - en dat is de afsluiting van de scène - dat zij sinds de jaren des onderscheids langzamerhand anders is gaan denken over wat Arezia haar steeds als zo'n grote deugd heeft voorgehouden: de fierheid. Zij ziet nu in dat deze ‘deugd’ geen gemoedsrust brengt, maar onrust en kwelling veroorzaakt. Op grond van dit inzicht heeft zij de fierheid aan kant gezet, zoals uit haar gedrag tegenover Silvius blijkt. Arezia vindt dit een gevaarlijke levenshouding, maar breekt haar waarschuwing af om de komst van Linkus met Melampo aan te kondigen: introductie van de tweede scène.

Het hierboven weergegeven lange citaat doet ons een van de bronnen kennen, waaruit Boon voor ‘eigen’ verzen heeft geput, een van de

58 *Dorinda*, blz. 30-31.
59 *Dorinda*, blz. 32.

‘anderen’. De in deze scène ingelaste echo-passus immers blijkt geheel geweven op het stramien van Vondel's weergave van de beroemdste echo-passage uit de latijnse literatuur. In het Derde Boek van ‘Publius Ovidius Nasoos *Herscheppinge* vertaelt door J: V: Vondel’ leest men (ze = Echo):

[493] Doch 't geenze noch vermagh, al valt haer Juno straf,
Gebruiktze alleen, dat is te passen op zyn [= Narcissus'] spreeken,
[495] En daetlyk, als hy spreekt, in antwoort niet t'ontbreeken.
De knaep eens by geval, verzelt van *mensch noch dier*,
En eenzaem, zonder troep, sprak *luide: wie is hier?*
z'Is hier, *antwoorde* zy. de knaep verstomde al staende,
En d'oogen overal, en hier en ginder slaende,
[500] Riep: ay *koom herrewaert*. koom *herrewaert*, riep zy.
Hy zagh noch eens rondom, en niemant. toen riep hy:
Wat vlughtge dus voor my? zy riep hier *weder tegen:*
Wat vlughtge dus voor my? noch eischt *hy*, dus *verlegen*,
Haer antwoort, door 't gesprek bedrogen zonder reên,
[505] En sprak: koom herrewaert. ay slaepenwe by een.
Ay slaepenwe by een, sprak Echo, hier ter stede,
En zy begunstighde niet lievers dan dees rede:
En tredende uit het bosch, slaet d'armen om dien hals,
Waerna haer hart verlangt. hy vlught met veel geschals,
[510] En hinderde onder 't vliên dat zy haer min zou *blussen*,
En sprak: *waer sterven my niet liever dan* het *kussen?*
Zy zeght: *niet liever dan* het *kussen:* en om dit
Te weigren, en den knaep te brengen van zyn wit,
Versteektze zich in 't wout [...][60]

Ik heb in deze passage gecursiveerd wat door Boon letterlijk is overgenomen, en gespatieerd wat met enigszins andere woorden in zijn tekst valt terug te vinden. Samen is dit genoeg om de conclusie van ontlening te rechtvaardigen.

De vergelijking met Vondel's verzen verduidelijkt tevens de regels 18-19 van het fragment uit Boon's spel. Het blijkt namelijk dat daar een (druk)fout de betekenis van de tekst verduistert. Boon moet geschreven of bedoeld hebben: ‘Waer sterven *my* niet liever dan u kussen,/Herzeg niet liever, dan u kussen’, in precieze navolging van Vondel's formulering.

Tenslotte valt nog een licht verschil met Vondel's passage te constateren. Is Narcissus in Ovidius' verhaal ‘eens by geval [...] eenzaem, zonder troep’, Boon's Dorinda ziet ‘van verre hem [= Silvius] ten laetste door de bladen/Zich zelf ontkleên, en reê zich maken om te baden,/Op dat hy afspoel zweet en stof [...]’ (blz. 30), wat haar niet verhindert naderbij te komen en zich zo dicht mogelijk bij hem in het struikgewas te verschuilen. De licht-erotische toets, die aldus aan het verhaal van Dorinda wordt toegevoegd, is een eigen vinding van Boon.

60 *De werken van Vondel*, volledige en geïllustreerde tekstuitgave in tien deelen, Zevende Deel, Amsterdam, 1934, blz. 496-497.

Ik kan mij echter niet aan de indruk onttrekken dat hierbij een ander werk ‘van’ Boon inspirerend heeft gewerkt: ‘zijn’ ‘harderspel’, *Amintas*, dat in 1722 te Delft was verschenen. In III, 1 daarvan[61] vindt men de weergave van Tirsi's verhaal in Tasso's *Aminta* III, 1[62], hoe Aminta en hij Silvia naakt aan een boom gebonden aantroffen bij een bron, op het punt door een Satyr geschoffeerd te worden. Er zijn natuurlijk belangrijke verschillen: in Tasso's spel is het de vrouw die naakt aangetroffen wordt, en is er geen sprake van enig ‘bespieden’ door Aminta; anderzijds is de situatie in *Dorinda* veel minder ‘verregaand’ dan in de scène van de *Aminta*. Maar desondanks is naar mijn mening de overeenkomst te evident om als toevallig te kunnen worden beschouwd.

Wat de scène als geheel betreft: het is duidelijk dat deze voor het handelingsverloop van de *Dorinda* geen betekenis heeft. Zij is een ‘epische’ inlas die slechts ten doel schijnt te hebben Dorinda's liefde des te duidelijker te doen uitkomen. De intensiteit van die liefde wordt gedemonstreerd aan een extreem ‘gevolg’; de theoretische basis ervan wordt verwoord in de aan het eind van de scène weergegeven levens-‘filosofie’[63]. Tegelijkertijd ziet Boon kans - en misschien is dit in feite zijn primaire doelstelling geweest - in deze scène een bij zijn context passend mozaiek samen te stellen uit fragmenten die géén deel uitmaken van de Dorinda-Silvio-passages uit de PF: een stuk klacht van Mirtillo (die dus eigenlijk in Boon's *Mirtillus* thuishoorde en daarin misschien ook wel voorkwam); een geslaagde anaforische passus (de ‘'k Zie u wel’-passus, die misschien van zijn eigen hand is); een imiterende ontlening aan Vondel's *Herscheppinge* van Ovidius; en enkele verbindende passages van eigen vinding.

d. Hoe heeft Boon met eigen en anderer verzen gemanipuleerd om het fragment uit de PF tot een afgerond geheel te maken?

Na wat in de vorige paragraaf werd vastgesteld, dringt zich de vraag aan ons op: hoe heeft Boon met zijn eigen korte passages - d.w.z. alle niet aan de PF ontleende scènes (uitgezonderd II, 1, die hierboven uitvoerig besproken is en waaraan ik thans dus voorbij kan gaan) en alle eigen verzen ‘binnen’ ontleende passages - de *Dorinda* tot één geheel gesmeed?

Het gaat hier om de volgende fragmenten uit Boon's spel (zie de tabel op blz. 432-433): scène I, 1; I, 3b; I, 4; II, 2; II, 3; II, 4b; II, 6; III, 1; III, 2b; III, 3; III, 5; IV, 1b; IV, 1d; IV, 1f; IV, 1h; IV, 2b; V, 1a; V, 1c; V, 1e; V, 2a; V, 3a; V, 3c; V, 4a; V, 4c. In totaal betreft het hier 349 versregels. In het laatste bedrijf, dat veruit het langste is,

61 *Amintas. Harderspel*. Uit het Italiaensch van T. Tasso, Delft, 1722, blz. 35-36.
62 *Aminta*, Favola boscareccia [etc.]. Ed. A. Tortoreto, Milano, (1946), blz. 73-74.
63 *Dorinda*, blz. 33-34.

vindt men de meeste zeer kleine toevoegingen, van 2 à 3 regels. Deze zijn van volkomen ondergeschikt belang; slechts één toevoeging, V, 3a, is wat omvangrijker. In het eerste bedrijf is relatief het meest toegevoegd, in ‘grote’ passages. Er blijkt duidelijk uit hoe Boon zijn eigen verzen volledig in dienst heeft gesteld van zijn doel: de Dorinda-Silvio-fragmenten uit Guarini's PF te presenteren. Vanzelfsprekend moest hij daartoe in het eerste bedrijf de situatie toelichten, terwijl hij in het laatste praktisch het woord aan Guarini (= De Potter) kon laten.

In de toelichting op de situatie speelt Boon's nieuwe personage, Arezia, een belangrijke rol. Zoals de tabel laat zien, is zij veelvuldig op het toneel, veelal sprekend, maar nog vaker zwijgend. Het heeft er veel van, dat zij als schakelende figuur is ingevoerd. Ter beantwoording van de vraag die boven deze paragraaf staat, is het dan ook zinvol allereerst háár rol van meer nabij te bekijken.

α. *Arezia*

Het eerste dat ‘aan’ Dorinda's ‘voetster’ kan worden opgemerkt is, dat zij slechts optreedt in scènes van Boon zelf. Op deze regel is maar één uitzondering, die zo dadelijk ter sprake komt.

Vervolgens dient erop gewezen te worden dat zij in I a l t i j d op het toneel aanwezig is. In II en III ontbreekt zij daar slechts gedurende één korte scène. In IV is zij gedurende een lange scène niet zichtbaar, terwijl zij in V bij een korte en bij een lange scène verstek laat gaan. Blijkbaar is haar aanwezigheid in de loop van het spel minder noodzakelijk geworden.

In het merendeel der scènes waarin zij op het toneel staat, zwijgt zij. Passages van enige omvang, waarin zij aan het woord is, vindt men alleen in de eerste en laatste scène van de bedrijven I en II alsmede in III, 1 en IV, 1. Ik wil dan ook slechts déze passages bespreken: zij bieden voldoende materiaal voor een definitieve conclusie aangaande Arezia's rol.

I, 1 is een dialoog tussen Arezia en Linkus, en fungeert als expositie. Er blijkt uit dat Linkus en zij ervan overtuigd zijn dat Dorinda ziende blind is in haar liefde voor de afkerige, enkel op de jacht beluste Silvius.

In de laatste scène van I blijkt Arezia, door wat zij in de loop van I, 2 en I, 3 heeft gehoord, gesterkt in haar overtuiging van de hopeloosheid van Dorinda's liefde voor Silvius. Zij zal trachten ook haar oogappel die hopeloosheid te doen inzien. Linkus stelt echter nog een list voor, om te bereiken dat Silvius uit eigen beweging Dorinda gaat zoeken; hij, jachtgezel van Silvius, zal haar diens liefste hond in handen spelen.

In II, 1 spreekt Arezia tegenover Dorinda haar vertrouwen uit in het middel van Linkus, waardoor Silvius met haar in contact gebracht zal worden. Nadat ze geluisterd heeft naar Dorinda's verhaal over wat

deze in de greep van haar liefde gedacht en getracht heeft, blijft zij, in de weinige verzen die zij aan het slot van de scène spreekt haar roeping trouw: als ‘voetster’ verbaast zij zich over Dorinda's gedragingen[64].

Verbazing spreekt Arezia opnieuw uit in II, 6, thans over Dorinda's vasthoudendheid ten opzichte van een norse beminde als Silvius. Pratend wandelen beide vrouwen aan het einde van de scène het bos in.

In de daarop volgende scène, III, 1, zijn zij nog altijd in gesprek met elkaar. Arezia verbaast er zich over dat het zo stil is in het bos: zij zouden Silvius toch moeten horen zoeken naar zijn hond! Maar op hetzelfde ogenblik horen zij hem inderdaad Melampo roepen. Hierna volgt dan scène III, 2: een dialoog tussen Silvius en Dorinda.

De enige passus die door Arezia gesproken wordt en die niet van de hand van Boon is, maar uit de PF stamt, is haar bijdrage in de dialoog met Dorinda in IV, 1a. Zij vertelt daar Linco's verhaal over Dorinda's jeugd, zoals men dat vindt in PF IV, 2, 13-30. Dat juist Linco hier aan het woord is, kon Guarini slechts aannemelijk maken door de verrassende, in het geheel van de PF eigenlijk vreemde mededeling dat Linco vroeger niet in Montano's dienst stond, maar in die van de vader van Dorinda[65]. Het is veel aannemelijker dat - zoals bij Boon het geval is - in *Dorinda* de voedster van Dorinda het verhaal over die jeugd vertelt[66].

Uit wat ik hierboven heb opgemerkt, meen ik het volgende te mogen concluderen.

Boon's Arezia, nadrukkelijk gepresenteerd en optredend als wijze ‘voetster’ van Dorinda, fungeert hoofdzakelijk als schakel-figuur. Zulk een voedster, die traditioneel weinig eigen individualiteit vertoont kon bij uitstek dienen als hulpmiddel om de Dorinda-Silvio-episode uit de PF tot een zelfstandig geheel te maken. In haar kwaliteit van voedster kon zij ook uitstekend Linco's woorden uit PF IV, 2 overnemen. De introductie van Arezia moet dan ook een gelukkige vondst van Boon worden genoemd, althans binnen het kader van zijn doelstelling.

β. *Linkus*

De tweede figuur die in dit verband ter sprake dient te worden gebracht is Linkus, die eveneens in een aantal eigen passages van Boon optreedt.

64 Zie boven, blz. 437.

65 Die mededeling wordt gedaan in PF IV, 2, waar Dorinda voor het eerst in wolfskleding ten tonele verschijnt. Linco accentueert door zijn verhaal over Dorinda's jeugd, waarin zij een teerhartig en vreesachtig meisje was, de kracht van de liefde die haar van een vrouw in een wolf transformeerde. In vers 21 van deze scène zegt Linco dan, dat hij Dorinda in zijn armen gedragen heeft *quando ai servigi del tuo padre i' stava*; (PF ed. Fassò, blz. 163).

66 In de PF heeft Dorinda geen voedster; zij is in Guarini's spel kennelijk te veel een herderinnetje uit de lagere kringen om zulk een trouwe dienares te bezitten.

Hij is als schakelfiguur overigens van minder importantie dan Arezia - al was het alleen maar omdat hij overgenomen is uit de Silvio-Dorinda-passages van de PF. Zijn belang voor de *Dorinda* moet blijken uit wat hij zegt in Boon's e i g e n passages. De tabel op bladzijde 432-433 leert ons welke dat zijn: I, 1; I, 3b; I, 4; II, 2; V, 1c en V, 4c.

De laatste twee van deze passages hebben weinig om het lijf: Linkus waarschuwt Silvius niet te veel te vertrouwen op eigen standvastigheid als dienaar van Diana - een opmerking die past in de mond van Silvius' zedemeester; bovendien blijkt hij bezorgd voor de gewonde Dorinda. De andere passages staan alle in verband met Dorinda's liefde voor Silvius en de door Linkus bedachte list om die beiden bij elkaar te brengen. Het is deze list die Linkus onderscheidt van Linco uit de PF. Boon's brief aan Huydecoper[67] verantwoordt ze als een middel om de gang van zaken in *Dorinda* waarschijnlijker te maken dan in de PF. Men kan, wat dit detail betreft, naar ik meen Boon bijvallen. Daar staat evenwel tegenover dat men het als een tekortkoming van hem moet zien, dat noch in I, 2 noch in een latere scène duidelijk wordt waaròm Linkus Silvius tot een liefdesverhouding met D o r i n d a wil brengen[68]. In de PF daarentegen komt de reden van Linco's bemoeienissen met Silvio en [niet Dorinda, maar] Amarilli wèl aan het licht[69]. Dat Boon hier tekortschiet, is duidelijk een gevolg van het ‘splitzen’ van de twee ‘gevallen’ waaruit de PF bestaat. In zoverre hij van Linco verschilt, blijkt ook Linkus een schakelfiguur. Maar - anders dan bij Arezia, die een geheel nieuw personage is - de geringe wijziging die hij ondergaat maakt zijn figuur enigszins tweeslachtig en ondoorzichtig. Men blijft zich afvragen: waaròm doet hij wat Boon hem laat doen?!

γ. *Lupinus*

Uit de tabel op bladzijde 432-433 blijkt dat ook déze figuur ietwat verschillen moet van zijn voorbeeld in de PF. De langste passus die hij spreekt - in IV, tijdens welk bedrijf hij voortdurend op het toneel is - is namelijk ontleend aan wat in PF IV, 2, D o r i n d a zegt. Zij brengt daar verslag uit over het gevecht met het wilde zwijn van de Erymanthus. In Lupinus' mond past dit verslag echter niét. In II, 5 immers heeft Dorinda - in navolging van haar naamgenote bij Guarini en in overeenstemming met de toneelwerkelijkheid - hem een ‘slecht, eenvoudig

67 Zie boven, blz. 425.

68 De enige argumentatie vindt men in I, 3 waar Linkus de verzen van Linco spreekt als deze Silvio wil bewegen tot liefde voor Amarilli die door het Fatum, zo denkt Linkus mèt alle Arcadiërs, voor hem bestemd is. In de mond van Linkus kan deze argumentatie niet overtuigend klinken aangezien er van geen (vermeende) voorbestemming van Dorinda voor Silvius sprake is.

69 Zie boven, blz. 45-46.

mensch' genoemd, op grond van zijn weinig schrandere en vreesachtige reactie op haar opdracht zich met Silvius' hond in de struiken te verbergen. Het doet zeer onwaarschijnlijk aan, dat diezelfde Lupinus zulk een levendig verslag van de zwijnejacht uitbrengt! Ook deze onvolmaaktheid in Boon's spel moet, dunkt mij, op rekening van de opzet worden gesteld. Dorinda kon zich als hoofdfiguur nu eenmaal niet permitteren met eigen ogen de niet op het toneel te vertonen zwijnejacht te gaan aanschouwen. Het was passender dat een 'bode'-figuur haar daar over kwam vertellen. Bovendien: wanneer en waarom zou zij, indien zij zelf getuige was geweest, er behoefte aan hebben gehad het geziene te vertellen, en aan wie? Ik meen dat deze overwegingen Boon hebben geleid, en zo Lupinus tot een weinig geloofwaardige figuur hebben doen worden.

Samenvattend mag men concluderen dat Boon's manipulaties met eigen en anderer verzen, voor zover ze betrekking hebben op de nevenfiguren van zijn spel, tot resultaat hebben gehad dat, vooral dankzij de figuur van Arezia, de scènes tezamen inderdaad een aaneengeschakelde reeks zijn gaan vormen; zij het dan ook dat noch Linkus noch Lupinus geheel overtuigend zijn uitgevallen in hun 'nieuwe' rollen.

e. Wat is de waarde van het herdersspel dat aldus tot stand is gekomen?

Om bovenstaande vraag te kunnen beantwoorden, dien ik ook de hoofdfiguren Dorinda en Silvius te bespreken zoals zij bij B o o n geworden zijn. Die bespreking zal zowel de eigen aard van Boon's spel als de waarde van *Dorinda* qua representant van de verwerkte PF-fragmenten in het licht stellen.

α. *Silvius*

Silvius blijkt nauwelijks anders te spreken dan zijn Italiaanse voorbeeld, en verschilt in geen enkel opzicht van Silvio wat zijn houding tegenover Dorinda betreft. Hij treedt alleen op in scènes die aan de PF zijn ontleend. Slechts tweemaal legt Boon hem wat meer dan e n k e l e eigen verzen in de mond. Dat gebeurt in I, 3b en in V, 3a. De eerste passus is een reactie van Silvius op Linkus' vertwijfelde uitroep haast te moeten veronderstellen dat zijn pupil 'moe[s]t ontfangen zyn/Of uit Alektoos, of Tizifonees venyn./'[70] ''t Zy zoo'[71] antwoordt Silvius; des te minder kans is er dan dat hij ooit zijn jachtlust kwijtraakt. Als haar tempel gesloten blijkt, besluit hij Diana in de vrije natuur te gaan vereren. Zij vervult immers het heelal, en eigenlijk is alleen het hart

70 *Dorinda*, blz. 22; de geciteerde anderhalve regel zijn De Potter's weergave van PF I, 1, 269-271, ed. Fassò, blz. 51.
71 *Dorinda*, blz. 23.

'De tempel, waer zy in wil worden aengebeên:'[72]. In V, 3a spreekt hij in 'eigen' verzen zijn wanhoop uit over het schot dat, naar hij meende, op een wòlf gericht, een hérder raakte. Beide passages voegen niets nieuws toe aan het beeld van de stereotiepe liefdes-vijandige jager uit de pastorale traditie.

β. *Dorinda*

Van de 13 scènes waarin Dorinda op het toneel staat, zijn er 7 die geen voorbeeld in de PF vinden. In dit opzicht is het met haar dus geheel anders gesteld dan met Silvius. Maar betekent dit nu dat zij wezenlijk verschilt van Guarini's Dorinda? Ter beantwoording van deze vraag dient nagegaan te worden wat zij in haar 'eigen' verzen zegt. Die vindt men voornamelijk in II, 1; II, 2; II, 6; III, 1; III, 3 en III, 5. In de passages II, 3; II, 4b; III, 2b; IV, 1b, 1d en 1h, V, 4a en 4c spreekt zij slechts e n k e l e 'eigen' regels, die op haar karakter geen licht blijken te werpen.

Hoe presenteert zij zich nu in de langere 'eigen' passages? Als een schuchter, geduldig meisje, dat niet in staat is een andere herder te beminnen dan Silvius. Haar liefde - zo blijkt uit de belangrijkste eigen passus, in II, 1 (hierboven[73] al uitvoerig ter sprake gekomen) - heeft haar tot dwaze handelingen gebracht: tot pogingen haar geliefde te winnen door haar trots te verzaken, met voorbijzien aan, en zelfs met afwijzing van alles wat haar eens geleerd is.

De verzen die Dorinda in de PF óók uitspreekt, maar die door Boon werden geëlimineerd, zijn gering in aantal en hebben nauwelijks importantie voor het beeld dat de toeschouwer/lezer zich van Dorinda's karakter vormt. Dat die verzen in *Dorinda* niet meer voorkomen, is een gevolg van de simplificatie (in de letterlijke zin des woords) van de intrige.

Concluderend kan worden vastgesteld dat de Dorinda van Boon een wat rijker geschakeerd karakterpatroon vertoont dan het simpele herderinnetje uit Guarini's nevenintrige. Klaarblijkelijk heeft Boon ernaar gestreefd haar tot een figuur te maken, die waardig was in een pastoraal spel de hóófdrol te vervullen.

Na deze beschouwing van de beide hoofdfiguren wordt het mogelijk vast te stellen welke waarde de *Dorinda* o p z i c h z e l f bezit.

Boon's spel blijkt een merkwaardig stukje toneel. De grote lijn van de intrige is: Een herderin, volslagen in de ban der liefde voor een jachtlustige, van de liefde afkerige herder, bereikt tenslotte haar doel - de weerliefde van Silvius - doordat diens zedemeester om redenen die niet voldoende verklaard worden, zijn best doet zijn pupil niet alleen tot

72 *Dorinda*, blz. 23.
73 Zie boven, blz. 435-439.

andere gedachten over de liefde, maar ook in contact met de bewuste herderin te brengen. In eerste instantie wordt de doelstelling van die zedemeester, Linkus, niet bereikt, al slaagt hij erin een ontmoeting van het paar te bewerkstelligen: Silvius blijkt halsstarriger dan ooit, en Dorinda raakt in een volkomen uitzichtloze situatie. Maar dan brengt in het laatste bedrijf het stomme toeval de beide protagonisten opnieuw samen en wordt de jager tot minnaar, als gevolg van de wonde die hij aan de vermomde herderin heeft toegebracht.

In feite blijken de bedrijven I t/m IV niet meer dan een weinig gelukkige, veel te omstandige inleiding tot het essentiële vijfde bedrijf. De situatie van de hoofdpersonen in V is in wezen nog dezelfde als die waarin zij bij het begin van het spel verkeerden. Het enige nieuwe gegeven is Dorinda's wolfskleding, die dus verklaring behoeft; in alle andere opzichten had *Dorinda* kunnen aanvangen met de situatie van V, 1! Het gevolg is dat het geheel een weinig geslaagde indruk maakt. Daar komen nog de gesignaleerde tekortkomingen in de bedrijven I t/m IV bij: het ongemotiveerde van Linkus' handelwijze, de weinig overtuigende presentatie van Lupinus als ‘bode’; en - zo blijkt bij samenvatting van de intrige nog eens overduidelijk - de louter technische, ‘schakelende’ rol van de veelvuldig aanwezige Arezia.

De ironie die in V, het praktisch integraal uit Guarini afkomstige bedrijf, overduidelijk wordt, heeft bij Boon geen enkele functie, zoals wèl het geval is in de in zijn g e h e e l van ironie doortrokken PF.

De gebreken van de *Dorinda* zijn een gevolg van het ‘losweken’ van de intrige uit het geheel van de PF. Binnen de PF-*fabula* heeft de hele nevenintrige een functie: Silvio als contrast met Mirtillo; Silvio's liefde voor Dorinda als ‘definitief’ beletsel voor een huwelijk van twee godentelgen; Dorinda's ‘min’ tegenover Amarilli's en Mirtillo's ‘liefde’.

Wat binnen de intrige en de opzet van Guarini's PF zinvol is, wordt, daaruit losgeweekt, een weinig coherent geheel. Hoe vaardig Boon de scènes ook heeft aaneengeregen, hoe verantwoord hij in het algemeen iedere overgang van scène naar scène en van bedrijf naar bedrijf heeft verzorgd, de episode van Dorinda en Silvio *kan* niet worden losgemaakt uit het grotere geheel, zonder in de lucht te komen hangen door gebrek aan een eigen zin en een eigen moraal. Ongewild heeft Boon met zijn *Dorinda* de juistheid bevestigd van Guarini's nadrukkelijke verzekering dat de PF één samenhangend geheel is[74], waaruit men niet zonder schade een der beide intriges kan isoleren.

74 In zijn *Compendio della poesia tragicomica*. Ed. Brognoligo, blz. 224, schreef Guarini namelijk dat zijn PF, of de tragicomedie in het algemeen *non è composta di due favole intere*, *l'una delle quali sia perfetta tragedia*, *e perfetta commedia l'altra*, *congiunte insieme di modo che ambedue si possano disunire senza che l'una guasti i fatti dell'altra o ciascuna i suoi propri* (cfr. blz. 93 en noot 28 bij blz. 91). Om zijn bewering kracht bij te zetten gebruikt Guarini nog de Hermaphrodiet als beeld voor het *genus mixtum* van de tragicomedie (vgl. boven, blz. 93).

Na het voorgaande behoeft het geen betoog dat de waarde van het Harderspel *Dorinda* als weergave van een deel van Guarini's PF nihil is. Het is waar dat men na de lezing van *Dorinda* weet hoe de nevenintrige van Guarini's spel wordt afgewikkeld; dat men er, in verzen van De Potter, de beroemde echo-passus uit PF IV, 8 kan vinden, een van de poëtisch-technische hoogtepunten uit het Italiaanse spel[75]; dat men er Silvio leert kennen als de traditionele dienaar van Diana. Maar tevens krijgt men ten onrechte de indruk dat Linco (= Linkus) de meest inventieve persoon uit het spel zou zijn en dat diens optreden op geen enkele wijze verantwoord wordt; dat Arezia een personage uit de PF zou zijn; en dat de figuur van Lupino (= Lupinus) weinig gelukkig geconcipieerd is. En noch de inventiviteit van Linkus, noch de figuur van Arezia, noch *deze* Lupinus stammen uit de PF! Dit alles is geen werk van Guarini, maar van Boon! Diens bewerking doet dus tekort aan Guarini's spel, óók als men zich realiseert dat hij zich tot één van de beide intriges daaruit heeft beperkt. De *Dorinda* representeert derhalve niet de PF als geheel, maar evenmin op acceptabele wijze de nevenintrige ervan.

VI. Samenvatting en conclusie

Kornelis Boon van Engelant stelde, vermoedelijk na 1732, uit De Potter's *De Getrouwe Herder*, zoals die in 1695/1696 door van Hardenberg opnieuw was uitgegeven, zijn Harderspel *Dorinda* samen. Het stuk verscheen voor de eerste en enige maal in 1735.

Dorinda beoogt een weergave te zijn van de nevenintrige uit Guarini's PF. Om de Silvio-Dorinda-passages van Guarini, waaruit het stuk dus bestaat, tot een samenhangend geheel te maken, heeft Boon een geheel nieuw personage ingevoerd en de nevenfiguren in geringe mate gewijzigd. Dorinda wordt als een ietwat minder simpel personage gepresenteerd dan zij in de PF is, ongetwijfeld omdat zij als hóófdfiguur van het spel moest optreden. Het geheel wordt wat opgesmukt met een op Vondel geïnspireerde echo-passage en enig virtuoos bijwerk, met name een (mogelijk oorspronkelijke) anaforische passus. Nadere kennismaking met het werk maakt duidelijk dat het afzonderlijk presenteren van Guarini's nevenintrige, ondanks de zorg door Boon eraan besteed, tot een *niet*-aanvaardbaar resultaat voert. *Dorinda* kan noch op zichzelf, noch als representant van een deel van Guarini's PF geslaagd worden genoemd.

Het werk van Boon blijkt een weinig glansrijke afsluiting van de reeks Nederlandse vertalingen en bewerkingen van de PF. Een afsluiting voorgoed!

75 Deze echo-passus vindt men in de eerste scène van *Dorinda's* Vijfde Bedrijf terug. Men verwarre deze niet met de boven (blz. 437-438) besproken, op Vondel's verzen teruggaande echo-passus in *Dorinda* II, 1.

Hoofdstuk XI
Een viertal toneelstukken die min of meer nauw met de PF gelieerd zijn

I. Inleiding

Na Rodenburgh's *Trouwen Batavier*, de vertalingen van Guarini's spel en de bewerkingen van Nederlandstalige *Getrouwe Herders* rest ons uit de dramatische literatuur van de zeventiende en achttiende eeuw nog een viertal spelen ter bespreking, die in duidelijke relatie met de PF staan. Ook deze dienen in het kader van een overzicht van de PF in de Nederlandse 17e en vroeg 18e-eeuwse dramatische literatuur nader bekeken te worden op hun afhankelijkheid van Guarini's spel. Twee ervan behoren tot de hoogtepunten van de 17e-eeuwse letteren, geschreven als ze zijn door Hooft en door Vondel. Over de *Granida* en de *Leeuwendalers* - zoals de lezer begrepen zal hebben, doel ik hier op deze twee drama's - bestaat reeds een uitgebreide literatuur, waarin meestal ook het aandeel van de PF ter sprake wordt gebracht. Dat gebeurt dan veelal door het aanwijzen van de verzen die rechtstreeks vertaald zijn uit of geïnspireerd door Guarini's spel. Hoewel het niet uitgesloten geacht behoeft te worden dat door een nauwkeurige vergelijking het aantal van deze verzen nog met enkele vermeerderd zou kunnen worden, heb ik toch gemeend mijn tijd en aandacht niet dááraan te moeten besteden. Immers, als eenmaal vaststaat dat de auteur van een spel inderdaad Guarini's tekst, of een vertaling ervan, gekend en gebruikt heeft, is het verder van ondergeschikt belang, te zien welke kleine onderdelen - want na al het reeds verzette werk kan het niet om méér gaan dan dat - (wellicht) óók uit de PF stammen. Belangrijker lijkt mij de beantwoording van de volgende vragen: waarom is het juist de PF die bepaalde regels of passages verschaft of geïnspireerd heeft? En: is Guarini's spel van wezenlijk belang geweest voor het totstandkomen van het Nederlandse stuk?

In de paragrafen II en III van dit hoofdstuk zal ik dus geen detailonderzoek instellen naar ontleningen, maar beperk ik mij tot een bespreking van de betekenis van de PF voor het Nederlandse spel dat ons daar bezighoudt.

Mutatis mutandis geldt dit ook voor de laatste twee paragrafen, waarin achtereenvolgens een operatekst van Abraham Alewyn (1664-1721), *Amarillis* (1693), en Cornelis Hoofman's (1672-...) *Adelheide* (1717) ter sprake komen. Beide auteurs hebben - anders dan Hooft en Vondel - er zèlf op gewezen dat hun werk niet zonder de PF tot stand is gekomen. Bij geen van beiden lijkt er sprake te zijn van vertalende ontleningen aan Guarini's tekst of overname van regels uit bestaande Nederlandse PF-vertalingen; op grond van wat ik hierboven heb opgemerkt, heb ik daar trouwens niet systematisch naar gezocht. Ook met betrekking tot deze twee spelen ben ik van mening dat een onderzoek naar de aard van de invloed van de PF zinvoller is dan het aanwijzen van overeenkomsten in details.

Het spreekt vanzelf dat ik bij geen van de vier spelen naar een volledige behandeling heb gestreefd. Met betrekking tot Alewyn's en Hoofman's spelen moet zelfs gezegd worden dat er na mijn opmerkingen nog veel te doen overblijft ten aanzien van de plaatsbepaling in de dramatische produktie van hun tijd, het bronnenonderzoek en de evaluatie. Dit alles valt echter buiten de opzet van deze studie; daarom heb ik gemeend mij ook bij de laatste twee stukken te mogen beperken tot hun relatie met de PF.

II. P.C. Hooft's Granida [1605]

Het ‘Spel’ dat P.C. Hooft de 1e maart 1605 met zijn zinspreuk en de datering afsloot, en waarvan het hoofdthema de overgang van Min naar Liefde is, werd lange tijd betiteld als herdersspel. Thans is men het er wel over eens dat dit ten onrechte is geschied. Het laatste woord in dezen werd tot dusver gesproken door Prof. Smit[1]. Hij heeft erop gewezen dat het pastorale element in de *Granida* niet essentieel is voor het drama, en dat *Granida* dus géén herdersspel kan worden genoemd. Het stuk kan volgens hem beter betiteld worden als een novellistisch blij-einde-spel met pastorale inslag. Dat pastorale element vindt men alleen in het Eerste Deel (= eerste bedrijf). Het is bekend dat enkele verzen uit dat Eerste Deel praktisch een vertaling van een fragment uit de PF zijn, en dat verschillende andere nauw gelieerd blijken met versregels uit Guarini's pastorale tragicomedie. Het is niet mijn taak deze verzen nog eens aan te wijzen; in de uitgave van Hooft's gedichten door Leendertz-Stoett zijn die ‘ontleningen’ nauwkeurig, en voor zover

1 Smit, W.A.P., *Het Nederlandse Renaissance-toneel als probleem en taak voor de literatuur-historie*, Mededelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks, Dl. 27, no. 4, Amsterdam, 1964, blz. 191-194 (= 24-28 van het separaat); thans ook in: Smit, W.A.P., *Twaalf Studies*, Met een lijst van zijn wetenschappelijke publikaties door S.F. Witstein, Zwolle, 1968, blz. 21-24.

ik zie volledig, genoteerd[2]. Wel ligt het op mijn weg hier iets te zeggen over de rol van de PF bij het tot-stand-komen van het pastorale element in de *Granida*. Ik stel mij dus voor een antwoord te zoeken op de vraag of Hooft voor zijn 'Spel' bepaaldelijk aan de PF wilde ontlenen of er zich door wilde laten inspireren, en zo ja, waarom. Het is namelijk denkbaar dat de 'invloed' van de PF op de *Granida* toevallig genoemd moet worden: dat Hooft pastorale elementen in zijn spel wilde opnemen en toen gebruik maakte van het juist in die dagen zo bekende en omstreden werk van Guarini[3], hoewel ook andere pastorale spelen voor zijn doel geschikt zouden zijn geweest. De vraag kan niet beantwoord worden, vóórdat vastgesteld is wat de functie van het pastorale element in de *Granida* is.

Zoals ik hierboven al opmerkte, vindt men het pastorale element in *Granida* alléén in het Eerste Deel. Daar verschuilt Dorilea zich tegen het 'vinnich stralen van de Son' (1)[4] in een bosschage; iets verder weg ligt een groot bos: als zij Daifilo ziet naderen, is zij van plan zich 'onder de bruine bladen,/In 't diepste van het bosch' (30-31) te gaan versteken, welk voornemen overigens niet ten uitvoer wordt gebracht. Het is een 'Nymphe' (44), die hier optreedt, met 'rose-kaken [...] lippen varsch,/ Die gloeyen als een kars, [...], [een] effen voorhooft net [...], welige vlechten,/Die met veel strickjens gail, soo dertel sijn vertuit', '[in] haer gouden rock [...], wacker oogen blij' (109-122). Tenminste, zo schildert 'Daifilo harder' (2-3 van 'Inhoudt'), de 'vryer' (19), haar uiterlijk. Zijzelf is het daar niet mee eens; 't beelt in 't water stil' van de 'fontein' (137-138) komt met Daifilo's 'seggen niet al te wel overeenen' (139). Hoe dit ook zij, voor de lezer is het inmiddels duidelijk dat hij Dorilea tot zijn goede bekenden mag rekenen: zij is de stereotiepe schone geliefde uit de petrarkistische traditie. Uiterlijk voldoet zij aan de schoonheidscode der geliefden, die in de regel de liefde van haar minnaar niet beantwoorden. En ook haar reactie op Daifilo's vrijersaspiraties is traditioneel: zij wijst, hoewel weifelend, hem toch af. De argumentatie voor deze afwijzing is echter géénszins traditioneel te noemen. De petrarkistische herderin uit de pastorale dramatiek baseert normaliter haar negatieve houding ten opzichte van haar minnaar op

2 *Gedichten van P.C. Hooft*. Volledige uitgave door Dr. F.A. Stoett. Tweede geheel herziene, opnieuw bewerkte en vermeerderde druk van de uitgave van P. Leendertz Wz., Dl. II (Amsterdam, 1900); de *Granida*-tekst met annotatie op blz. 153-211. Hooft's weergave van het door hem praktisch vertaalde PF-fragment vindt men boven, blz. 171.

3 Voor de strijd over de PF, zie boven, blz. 81-100. De bekendheid kan men enigszins afleiden uit het aantal vertalingen en bewerkingen in de belangrijkste talen van West- en Zuid-Europa, die ik vermeld heb in Dl. I, Hfdst. IV van dit boek.

4 Tussen haakjes vermeld ik het versnummer, naar de meest recente afzonderlijke uitgave van de *Granida*: P.C. Hooft, *Granida*, naar het Amsterdamse handschrift uitgegeven en toegelicht door Dr. A.A. Verdenius en Dr. A. Zijderveld; vierde druk bezorgd door Dr. C.A. Zaalberg, Zutphen, z.j. [1968].

haar Diana-dienst, haar jachtlust en vast voornemen ongehuwd te blijven. Ofwel - tweede mogelijkheid - zij wijst de ene minnaar af omdat zij reeds een andere heeft. Tenslotte is ook nog mogelijk, dat zij niet wedermint omdat zij uit de bron van de haat heeft gedronken[5]. Dorilea evenwel wantrouwt het 'minnen' (12, 16, 33) en de 'soete minne' (94) van Daifilo. Zij gelooft in en vreest voor de vluchtigheid van zijn gevoelens voor haar, zij is bang voor gebrek aan trouw. Niet ten onrechte, zoals blijkt. Want nauwelijks heeft Daifilo Granida gezien of hij betitelt haar als 'Edele maecht' (261), wier aanschijn zo weinig op dat der mensen lijkt dat zij een Godin zou kunnen zijn, en verlaat *stante pede* het terrein van de Min voor dat van de Liefde. Dorilea's afwijzen van de Min hangt dus duidelijk samen met Hooft's schildering van de Liefde. Van meet af aan stelt hij het pastorale in dienst van de thematiek van zijn spel; in de herderswereld van de *Granida* heerst de Min; deze contrasteert met de Liefde die zich richt op de ideale, 'princesselijke', ja 'goddelijke' ge-Liefde. Wij zien dan ook, dat Daifilo zich afwendt van de p a s t o r a l e be-Min-de om zich te keren naar de ge-Liefde v a n h e t h o f. Hij begeeft zich naar de hofwereld om daar zijn Liefde te beleven; de herder wordt hoveling en de hovelinge keert, na een korte ontmoeting met de pastorale wereld, terug naar het hof. Dit alles is duidelijk anti-pastoraal. In de pastorale immers wordt tenslotte het geluk in liefde (zonder hoofdletter!) in de wereld der herders gevonden en beleefd - precies het omgekeerde van wat in de *Granida* gebeurt[6]. Dat wil zeggen: het pastorale element in de *Granida* is dienstbaar aan het antipastorale karakter van het spel. Men moet zeggen: o n d a n k s het feit dat Daifilo 'herder' is, o n d a n k s Granida's lof van het herdersleven[7], o n d a n k s Dorilea's samenvatting van Palemon's smaadrede tegen het hofleven[8], vindt Daifilo toch zijn Liefdesgeluk aan het hof. De Liefde maakt een herder tot ge-Liefde van een Princes, tot bezitter van een rijk[9]. De conclusie is dwingend: de *Granida* is wezenlijk a n t i -pastoraal.

5 Zie boven, blz. 27, sub *Sfortunato* van Argenti.

6 Mej. E.F. Wijsman wijst eveneens op 'het merkwaardige slot van *Granida*, waar dus een herder als herder met een prinses trouwt en aan het hof blijft'. Zij ziet dit als een aanduiding van 'een levens-ideaal; het aanvaarden van een taak (het hof) echter in harmonie met een zoeken naar genoegen en schoonheid (de herder)' (Wijsman, E.F., *Het kostuum van Dafnis*. In: *De Nieuwe Taalgids* 57 (1964), blz. 282 en noot 3 aldaar). Men kan zich evenwel afvragen of Daifilo in *Granida* II t/m V nog wel 'herder' is: hij onderscheidt zich 'behalve door zijn geringe afkomst en de adel van zijn liefde, in geen enkel opzicht van de overige ridders-hovelingen' (Smit, *Het Nederlandse Renaissance-toneel*, blz. 192 (= 26 van het separaat). Bij dit citaat kan men dan nog opmerken dat Daifilo's afkomst geen rol speelt in zijn gedragingen, en zijn liefde Liefde is: niet-pastorale, 'platonische' liefde voor een 'Princesse'!

7 *Granida* 296-308.

8 *Granida* 413-420; 422-458.

9 *Granida* 1780.

Het veredelingsproces dat Hooft wilde uitbeelden, de ontwikkeling van Min naar Liefde, kon het best geadstrueerd en geconcretiseerd worden in het kader van een spel waarin zowel herders als hovelingen konden optreden: een tragicomedie[10]. In de pastorale ouverture kon dan de sensuele, in de grond cynische, anti-platonische liefde[11] worden geschilderd, waartegen de Liefde uit de rest van het spel bijzonder sterk zou afsteken. Hooft koos de dramatische vorm die voor de problematiek die hij wilde behandelen, inderdaad de meest geschikte was: om het verschil tussen Min en Liefde zo scherp mogelijk te doen uitkomen, had hij voor zijn anti-pastoraal dramatische 'betoog' een pastorale inzet nodig.

Dat hij voor die inzet elementen uit de PF gebruikte, moet bijkomstig heten. Noch de *Granida* als geheel, noch het Eerste Deel ervan hebben w e z e n l i j k iets gemeen met Guarini's spel. In *Granida* I worden pastorale motieven - het n a t u u r -lijke van de Min en het huichelachtige van het hofleven - ontleend aan passages uit de PF - niet omdat Guarini daarin iets eigens heeft dat in andere pastoralen niet te vinden was, maar - hoogstwaarschijnlijk - alleen omdat Hooft zich van zijn recente Italiaanse reis vóór alle andere pastorale drama's Guarini's beroemde en geruchtmakende spel herinnerde. De invloed van de PF op de *Granida* blijft dan ook oppervlakkig, zelfs in de pastorale ouverture. Dorilea is in haar uiterlijke verschijning en haar handelwijze wel een traditionele herderin, maar zij vertoont géén specifieke overeenkomst met een der figuren uit de PF. Tweemaal drukt zij zich uit in verzen, die verband houden met dit spel, maar in een geheel andere context. In het eerste geval gebruikt zij woorden die herinneren aan een uitspraak van Linco in zijn betoog tot Silvio om hem tot minne te b r e n g e n , maar zij wendt ze aan in haar a f w i j z i n g van de minne[12]. Later beschrijft zij het hofleven in bewoordingen, die gedeeltelijk overeenkomen met die waarin Carino vertelt van de ervaringen die hij gedurende zijn tocht langs vorstenhoven heeft opgedaan[13], maar zonder dat die beschrijving bij haar op eigen ondervinding berust. Door deze 'citaten' van mannelijke figuren uit de PF gaat Dorilea steeds minder lijken op (een van) de herderinnen uit dat spel. De 'citaten' staan er om hunzelfswil, niet in dienst van een transpositie van (een deel uit) de PF. Hetzelfde geldt voor de op Guarini geïnspireerde regels die door Daifilo worden uitgesproken. Ze zijn van zeer verschillende herkomst: ontleend aan Corisca's monoloog waarin zij pleit voor véle minnaars, terwijl Daifilo voor zich alléén pleit[14]; en aan Linco's argumentatie ten gunste

10 Zie boven, blz. 81-100.
11 Zie boven, blz. 14-15.
12 *Granida* 169; vgl. PF I, 1, 130-131, ed. Fassò, blz. 47.
13 *Granida* 427b-432; vgl. PF V, 1, 131-152, ed. Fassò, blz. 213-214.
14 *Granida* 170b-173; vgl. PF I, 3, 87-89a, ed. Fassò, blz. 62.

van de liefde[15]. Tenslotte is er dan nog de anderhalve regel die Granida in het Vijfde Deel aan Carino's woorden over het hofleven 'ontleent'[16]. Ook hier gaat het om een citaat dat slechts de daarin uitgedrukte gedachte wil weergeven en in het geheel niet bedoeld is om een PF-passage naar inhoud of 'kleur' over te brengen.

Al met al blijkt de *Granida* dus maar heel losjes met de PF verbonden. Voor zijn schildering van de min in het Eerste Deel had Hooft een pastoraal decor nodig, en bij het bouwen van dat decor gebruikte hij enkele fragmenten uit Guarini's beroemde spel, dat hij ongetwijfeld goed kende[17]. Die weinige fragmenten rechtvaardigen evenwel geenszins de uitspraak, dat *Granida* I 'vooral door Guarini beheerst' wordt[18].

Dat Hooft bij zijn weergave van Linco's passus over het verliefde vogeltje *en passant* alle vertalers of bewerkers van de volledige PF ver achter zich laat, behoeft hier - na wat ik daarover al eerder gezegd heb - niet nogmaals te worden betoogd[19].

III. I.v. Vondel's Leeuwendalers, 1647

Vondel's 'Lantspel' uit 1647, geschreven - waarschijnlijk in opdracht of op verzoek van hetzij de Amsterdamse Burgemeesteren hetzij de Schouwburgregenten[20] - voor de viering van de spoedig verwachte vrede met Spanje, is een pastorale volgens de nieuwste theoretische inzichten, zoals deze door Vossius in zijn *Institutiones poëticae* waren verwoord[21]. Wel is diens boek eerst in 1647 van de pers gekomen, maar men mag veronderstellen dat Vondel al eerder, door gesprekken met zijn geleerde vriend, met diens opvattingen in aanraking was gekomen[22].

15 *Granida* 205-232; vgl. PF I, 1, 161b-162, ed. Fassò, blz. 47; PF I, 1, 175-186, ed. Fassò, blz. 48; PF I, 1, 192-195, ed. Fassò, blz. 48; PF I, 1, 111-115, ed. Fassò, blz. 46; PF I, 1, 118-121, ed. Fassò, blz. 46; en PF I, 1, 132-136, ed. Fassò, blz. 47.

16 *Granida* 1527b-1528; vgl. PF V, 1, 129b-130, ed. Fassò, blz. 213.

17 Nog jaren later refereert hij terloops aan Guarini's spel in een brief van 1 augustus 1633. Zie *Bloemlezing uit de brieven van P.C. Hooft*, opnieuw met de handschriften vergeleken en van een inleiding en toelichtingen voorzien door Dr. H.W. van Tricht, Zutphen, z.j. [1966], blz. 98-99.

18 Vgl. Brink, J. ten, *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*, Amsterdam, 1897, blz. 345, noot 2; Knuvelder, G., *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*, Tweede Deel, vierde druk, 's-Hertogenbosch, 1967, blz. 174; en Tricht, H.W. van, *P.C. Hooft* Arnhem, 1951, blz. 220 (noot 5 bij blz. 33).

19 Zie boven, blz. 171, 372-373.

20 Smit, W.A.P., *Van Pascha tot Noah* I, Zwolle, 1956, blz. 446; Joost van den Vondel, *Leeuwendalers*, Lantspel, Pax optima rerum, Van inleiding en verklarende noten voorzien door Anton van Duinkerken, Utrecht enz., 1948, blz. 9-10. Het eerstgenoemde werk duid ik in het vervolg aan met: Smit, *Pascha* I.

21 Smit, *Pascha* I, blz. 450.

22 Smit, *Pascha* I, blz. 441 en 447.

Brandt deelt mede, dat *Leeuwendalers* ‘op den trant van Guaryns Herderspel, de rampen des vaderlandts, door langhduurigen oorlogh uitgestaan, en de gewenschte verlossing, door 't winnen van vrede en volkoome vryheit, den volke vermaakelyk voor oogen stelde’[23]. Het spel eist dus hier onze aandacht op wegens zijn connectie met de PF, ‘Guaryns Herderspel’.

Na Brandt is Ten Brink de eerste geweest die over de bron(nen) van de *Leeuwendalers* heeft geschreven[24]. Zijn artikel laat zich aldus samenvatten: Brandt heeft zich vergist, Vondel schreef ‘op den trant’ van Tasso's Herdersspel. Ten Brink wijst erop dat Vondel herhaaldelijk te rade ging bij Tasso's *Aminta*, en ziet slechts ‘toevallige aanrakingspunten’[25] met de PF. Sindsdien is er een discussie gevoerd over de vraag, of de PF dan wel de *Aminta* bij het tot-stand-komen van de *Leeuwendalers* de grootste invloed heeft uitgeoefend. In het bestek van deze studie dien ik in dit debat positie te kiezen. Daartoe ga ik uit van de laatste bijdrage tot deze discussie, het hoofdstuk *Leeuwendalers* in *Van Pascha tot Noah* I[26].

Prof. Smit baseert zich op Jonckbloet's overzicht van de motieven die Vondel aan de PF en de *Aminta* ontleend heeft. Diens passage over *Aminta*-ontleningen komt erop neer dat Vondel drie bijzonderheden aan Tasso dankt: het gegeven dat het meisje afkerig is van de jongen; de aanranding van het meisje op de jacht en haar verlossing door haar minnaar; en de verandering die in het gemoed van de halsstarrige schone plaats grijpt. Met betrekking tot het derde motief merkt Prof. Smit terecht op, dat Hageroos van het begin af haar minnaar lief had en daarin meer overeenkomt met Guarini's Amarilli dan met Tasso's Silvia. Deze correctie, al door W.L. van Helten aangebracht[27], brengt het aantal *Aminta*-motieven bij Vondel terug tot twee. Voor het eerste van deze twee geldt, naar mijn mening, dat het toegeschreven kan worden aan invloed van *Aminta*, maar dat die toeschrijving geenszins noodzakelijk is. Inderdaad is in *Aminta* het meisje Silvia afkerig van de titelfiguur; maar in Guarini's spel is het meisje Amarilli in s c h i j n afkerig van Mirtillo, zoals Hageroos ook slechts in schijn Adelaert niet bemint: in het verborgene heeft zij hem zó lief dat zij hem ervoor behoeden wil door een onberaden huwelijk te ‘Verkleinen [zijn] geslacht, en 's vaders naem, en deught’ (vs. 320)[28]. Wel is het zo dat

23 *Het Leven van Joost van den Vondel door Geeraerdt Brandt*, uitgegeven door Dr. P. Leendertz Jr., 's-Gravenhage, 1932, blz. 44.

24 Brink, J. ten, *Het lantspel van Joost van den Vondel*. In: *De Gids*, jrg. 27, deel 4, 1864, blz. 102-137. Ik ga hier voorbij aan Hoofman's mededeling in het ‘Aan den Leezer’ van *Adelheide*, die slechts een echo van Brandt lijkt (zie beneden, blz. 465).

25 *T.a.p.*, blz. 117.

26 Smit, *Pascha* I, blz. 446-495, in het bijzonder blz. 485-489.

27 Smit, *Pascha* I, blz. 488, noot 2.

28 *WB* V, blz. 285; in mijn context past niet Vondel's vraagteken aan het eind van dit vers.

Hageroos in haar hartstocht voor de jacht op Silvia en niet op Amarilli lijkt; maar daarin komt zij weer overeen met de - op zijn beurt naar Silvia gemodelleerde - Silvio uit de nevenintrige van de PF. Blijft over het incident van de aanranding en wat daarop in Vondel's spel volgt. Dit motief is zonder enige twijfel uit de *Aminta* afkomstig. In Tasso's spel ondergaat Silvia een brute behandeling van de zijde van de Satyr, waarna Aminta haar bevrijdt, zonder haar dank daarvoor te verwerven. Men kan dan ook met een gerust hart de eerste opmerking van Prof. Smit met betrekking tot de motieven-overname onderschrijven, namelijk dat Guarini naar quantiteit en belangrijkheid van de door Vondel overgenomen motieven het van Tasso wint[29]. De conclusie waartoe Prof. Smit vervolgens komt luidt, dat de betekenis die Tasso voor de *Leeuwendalers* gehad heeft, desondanks zeker niet beneden die van Guarini gesteld dient te worden. Hij grondt dit op het feit ‘dat Vondel met zijn simpele uitbeelding van de ongecompliceerde liefdesverhouding tussen Hageroos en Adelaert toch in de eerste plaats aansluit bij Tasso’[30]. Inderdaad, *Leeuwendalers* heeft géén dubbele intrige, en de in de titel van de PF aangeduide kern van de thematiek, de trouw van de herder[31], staat in Vondel's spel n i e t centraal. Toch meen ik dat *Leeuwendalers* nauwer met de PF gelieerd is dan met de *Aminta*. Het moge dan zo zijn dat de Hageroos-Adelaert-idylle sprekende gelijkenis vertoont met de relatie tussen Silvia en Aminta, er is toch ook een belangrijk verschil. Bij Tasso gaat het enkel om de relatie tussen zijn hoofdfiguren, terwijl in Vondel's spel uiteindelijk het geluk van de bewoners van Leeuwendaal - men lette in dit verband op zijn titel - moet worden bereikt. Dat is een fundamentele overeenkomst met de PF, waarin de trouw van Mirtillo en de liefdesrelatie tussen Amarilli en hem eveneens in dienst staan van geluk en voorspoed voor geheel Arcadië. In *Aminta* staat de l i e f d e , in al haar verschijningsvormen met inbegrip van de ontgoocheling, centraal. Als men Tasso's spel zou willen herdopen zou het *Amore* kunnen heten. Moest men voor Guarini's spel een andere benaming zoeken, dan zou men het *Gli Arcadi*, de Arcadiërs, kunnen noemen - een benaming die in het geheel niet op Tasso's spel van toepassing zou kunnen zijn maar treffend overeenkomt met de titel van Vondel's pastorale. En zou deze ook niet de *Getrouwe Leeuwendaler* kunnen heten? Bij dergelijke speculaties mogen wij intussen niet over het hoofd zien, dat het niet toevallig is dat Vondel zijn

29 Smit, *Pascha* I, blz. 489.
30 Smit, *Pascha* I, blz. 489.
31 Aansluitend bij een suggestie van G. Highet (*The Classical Tradition*, *Greek and Roman Influences on Western Literature*, reprint (with corrections) London enz., 1967, Oxford University Press paperback, blz. 160), kan men de titel van Guarini's spel zelfs vertalen met *De trouw van de herder;* Highet immers stelt bijv. voor: *Paradise Lost* = Het verlies van het paradijs, *Gerusalemme Liberata* = De bevrijding van Jerusalem, en *Orlando Furioso* = De razernij van Roeland.

spel *Leeuwendalers* noemde en Guarini het zijne *Il Pastor Fido*. Een opvallend verschil tussen beide pastorales is immers dat Vondel nadrukkelijk méér aandacht vraagt voor het wel en wee van de bewoners van Leeuwendaal dan Guarini voor dat van de Arcadiërs, al gaat het bij beiden uiteindelijk om het geluk van het volk; iets wat in *Aminta* in het geheel niet het geval is.

In verband met dat 'volk' in beide spelen veroorloof ik mij een korte uitweiding die niet rechtstreeks met de relatie PF-*Leeuwendalers* te maken heeft, maar hier toch op zijn plaats is. Prof. Smit merkt op dat Tasso noch Guarini een eigen pastoraal idioom voor hun spel hebben opgebouwd, zodat in de dialoog slechts zeer sporadisch de *couleur locale* tot haar recht komt[32]. De termen 'pastoraal idioom' en '*couleur locale*' worden niet nader omschreven. Uit het verband kan men echter opmaken dat ermee bedoeld wordt: een idioom dat de sprekers herkenbaar doet zijn als h e r d e r s ; even later immers wordt opgemerkt dat Vondel's taalgebruik in *Leeuwendalers* aansluit bij Vergilius' 'herderlijk-a g r a r i s c h e beeldspraak'[33]. Een dergelijk 'pastoraal idioom' nu mag men in een (Italiaanse) pastorale n i e t verwachten. De 'herders' die daar optreden - verklede hovelingen als ze zijn! - hebben hun specifieke idioom: het petrarkistisch taalgebruik. Wat Vondel doet, moet op het eerste gezicht dan ook merkwaardig heten: hij vermengt 'het precieuse Petrarkisme uit de Italiaanse pastorales met een r u i g e , l a n d e l i j k e beeldspraak naar het principe van de Bucolica'[34]. Het door mij hier gespatieerde 'ruige, landelijke' vindt men in de Italiaanse dramatische literatuur niet in de pastorale maar in het rustieke drama. En zoals wij gezien hebben, werd het pastorale strikt gescheiden gehouden van het rustieke[35]. Vondel wijkt hier dus principieel af van de pastorale traditie in Italië. Dat gebeurt duidelijk in het voetspoor van Vossius. Diens '*bucolica poësis imago sit*, *ac similitudo vitae rusticae*'[36], leidsnoer voor Vondel, kan zeker niet van toepassing verklaard worden op de pastorale dramatiek zoals we die kennen in *Aminta* en PF. Anders gezegd: 'pastoraal' volgens de inzichten van Vossius is wat men in de bloeitijd van de pastorale in Italië 'rustiek' noemde. Is het misschien ook in verband daarmee dat Vondel zijn spel een landspel, een *fabula rustica* noemde?

Samenvattend meen ik het volgende te mogen vaststellen. Vondel

32 Smit, *Pascha* I, blz. 492-493.
33 Smit, *Pascha* I, blz. 493; spatiëring van mij, *P.V.*
34 Smit, *Pascha* I, blz. 493; er staat 'pretieuse', ongetwijfeld een drukfout.
35 Zie boven, blz. 16. In het rustieke theater beoogt men, aldus Gerhardt, Mia I., *La Pastorale. Essai d'analyse littéraire*. Assen, 1950, blz. 82, *de rendre de façon rêaliste la langue et la façon de penser des campagnards*, *en les peignant* [...] *dans leur propre entourage*.
36 Vossius, G., *Institutiones poëticae*, Lib. III, cap. VIII, 4. In: *Tractatus philologici de rhetorica et de poëtica* [...] Amstelodamus, 1697 (eerste druk 1647).

de relatie PF-*Amarillis* is. Worp, de enige die ooit met enige uitvoerigheeft met de *Leeuwendalers* een spel geschreven, dat een reeks motieven dankt aan Guarini's PF en voor een enkel detail teruggaat op Tasso's *Aminta*. De eenheid van handeling maakt dat op het eerste gezicht Vondel's stuk meer gelijkenis vertoont met Tasso's spel dan met Guarini's ingewikkeld gebouwde pastorale met dubbele intrige. Bij nader toezien blijkt echter het meest karakteristieke van *Leeuwendalers* - namelijk de aandacht voor het heil van de gehele bevolking, waarvan de hoofdfiguren representanten zijn - meer overeenkomst te vertonen met de PF, waarin het heil van het volk, zij het met minder nadruk, eveneens zijn plaats vindt, - dan met *Aminta* waarin het slechts om het geluk van het liefdespaar Aminta-Silvia gaat, zonder dat er van een ‘landelijke’ achtergrond sprake is.

Om tot het uitgangspunt van de discussie over Vondel's bronnen terug te keren: het blijkt dus gerechtvaardigd Brandt's uitspraak te handhaven met een kleine toevoeging: Vondel's *Leeuwendalers* is geschreven: ‘op den trant van Guaryns Herderspel’, maar niet zonder enige invloed van Tasso's *Aminta*.

IV. Abraham Alewyn's Amarillis, 1693

In 1693 publiceerde Mr. Abraham Alewyn zijn eerste dichtwerk: het Bly-Eindend Treurspel *Amarillis*[37], een pastoraal toneelstuk. Zijn latere herderlijke spelletjes[38] hebben wellicht hun belang in de geschiedenis van de opera hier te lande, maar vragen hier onze aandacht niet. Dat doet zijn ‘opera van Amarillis’[39] wèl. In het gedicht ‘Aan den Leezer’, dat Alewyn een jaar na *Amarillis* aan zijn *Zede en Harpgezangen* vooraf deed gaan, schrijft hij immers o.a.:

> Ik zelf beken myn schuld [= verplichting]: wyl ik myn *Amaril* Ten deel ontleend heb van *Guarini*. [...][40]

Verderop noemt hij ook nog ‘Horatius en Juvenaal [...]/En andre Dichteren, te veel, om hier te noemen’, die Amarillis haar ‘kostelyke kleêren/En dierbaar hulzel’ verschaften.

In het kader van mijn studie dient slechts onderzocht te worden, hoe

37 Ik raadpleegde het exemplaar uit de UB Utrecht, sign. Mr. 7.F.21[1].

38 *Harders spel* Ter Bruiloft van F.W. Mandt en M. van Blyswyk, en *Harders spel* voor de verjaardag van Mej. C. Pruimer (van resp. 1699 en 1702); vermeld in Winkel, J. te, *Ontwikkelingsgang* IV[2], blz. 528; zie ook Worp, J.A., *Mr. Abraham Alewyn*. In: *TNTL* IV, 1884, blz. 246-275. In het, in de vorige noot vermelde, *Amarillis*-exemplaar van de Utrechtse UB vindt men beide spelletjes in dezelfde band bijgebonden.

39 Zo noemt D. Buysero in een lofdicht het stuk.

40 Ik citeer naar: A: ALEWYNS/ZEDE EN HARPGEZANGEN./Met Zangkunst Verrykt/Door/DAVID PETERSEN./*vignet*/Te AMSTELDAM,/Voor den Dichter,/by de Erfgen: van J. Lescailje,/op de Middeldam, naast de Vischmarkt, 1694., blz. 2 recto (KB Den Haag, sign. 758.C.27).

heid aandacht heeft gewijd aan Alewyn's leven en werk[41], noemt *Amarillis* een 'aardig herdersspel', zonder er blijk van te geven het stuk meer dan vluchtig te hebben doorgelezen. Hij beperkt er zich toe, naar aanleiding van Alewyn's hierboven geciteerde woorden, op te merken, dat er aan het einde van de 17e eeuw enige Nederlandse vertalingen van de PF bestonden, voor een deel naar Franse bewerkingen, en veronderstelt dat misschien ook Alewyn een Franse vertaling heeft gebruikt. Ten Brink, die zich duidelijk op Worp's artikel baseert[42], verschaft wat meer gegevens met de opmerking: 'Alewijn nam de hoofdpersonen uit den *Pastor fido:* Silvio, Myrtillo, Amaryllis, groepeerde er dansende Egyptenaars (Heidens), Bacchanten, Jagers en Herders omheen, en schreef een vrij aardigen operatekst'. Andere literatuurhistorici richtten hun aandacht meer op Alewyn's blijspelen dan op zijn (ten dele) pastorale operateksten, indien ze hem al noemen[43]. Hier moet echter een uitzondering gemaakt worden voor Mej. M.M. Prinsen. In haar dissertatie[44] volstaat ze niet met de mededeling dat Alewyn schuld bekend heeft aan 'naschrijverij en letterkundige roofpartijen', maar preciseert ze zijn gedeeltelijke navolging door het aanwijzen van twee personages als identiek met PF-figuren door vermelding van de overeenkomst tussen een dialoog in de *Amarillis* en een PF-fragment; bovendien vermeldt zij een reminiscentie aan Tasso's *Aminta*. Dit neemt intussen niet weg, dat Alewyn's tekst hier ter hand dient te worden genomen, om een en ander te verifiëren, eventueel te modificeren en/of te completeren.

De titelpagina vermeldt: *AMARILLIS*,/Bly-Eindend Treurspel./Door/A. Alewyn./*vignet*/t'Amsterdam, /Voor den Dichter, by de Erfgen: van J. Lescailje,/op de Middeldam, op de hoek van de/Vischmarkt, 1693.

Het voorwerk bestaat uit twee onderdelen. Het eerste is een opdracht door Alewyn 'Aan de Heer David Petersen, Grootmeester in de Musykkunde en Snaarenspel'[45] en behelst het verzoek *Amarillis* -

41 Zie noot 38 hierboven.

42 Brink, J. ten, *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*, Amsterdam, 1897, blz. 517-518; het citaat op blz. 518.

43 De namenrijke, beknopte schets *De Ontwikkelingsgang van de Taalkunst der Nederlanden* van Th. de Jager, Rotterdam, z.j. [1941] vermeldt alleen Alewyn's werk in het genre van de Oud-Hollandse klucht (blz. 91). Knuvelder's Handboek noemt hem in het geheel niet.

44 Prinsen, M.M., *De Idylle in de Achttiende Eeuw in het licht der aesthetische theorieën*, Amsterdam, 1934, blz. 126-127.

45 Viotta, H., *Lexicon der Toonkunst*, Dl. III, Amsterdam, 1885, blz. 129: David Petersen was violist en leefde aan het eind van de 17e eeuw; hij publiceerde in 1683 te Amsterdam *Speelstukken voor Viola en Bas*, en in 1715 te Haarlem (*A.*) *Alewyns Zede- en Harpgezangen,/met zangkunst verrykt*... Den Tweeden Druk (vgl. noot 40). Zie ook volgende noot.

gelijk dat gebeurd is met *Cicilia*[46] - op muziek te zetten. Aan het korte inhoudsoverzicht dat er ook in wordt gegeven, ga ik hier voorbij aangezien ik beneden uitvoeriger op de *fabula* van Amarillis inga. Na de opdracht volgt een lofdicht van D. Buysero ‘Aan de Heer Abraham Alewyn, Op zyn Opera van *Amarillis*’. Daarin vindt men op rijm ongeveer hetzelfde als Alewyn zelf in zijn opdracht over de inhoud mededeelde.

Na het voorwerk treft men op bladzijde 5-7 een ‘Voorspel’ aan. Het is gesitueerd in de hemel, en bestaat uit een dialoog tussen Cupido en Diana, waardoor wordt aangekondigd dat uit het spel blijken zal wie van beiden de sterkste is, de Minnegod of de godin van jacht en kuisheid.

Bladzijde 8 bevat de lijst van ‘Perzonadien van 't Spel’. De namen, die voor ons van direct belang lijken, zijn: Sylvaan, Amarillis, Montaan, Myrtil, Linco en Nicander. Zij zijn namelijk alle duidelijk geïnspireerd op of ontleend aan de PF. Van de overige personages zullen, bij lezing van het stuk, Damon en Galathea het belangrijkst blijken. Curieus zijn de namen Amru, Giafer en Deluka, toebehorend aan ‘Egyptenaren’ (= zigeuners) die in het spel een voorspellende functie vervullen. Tenslotte valt ons op dat Cupido in hoogst eigen persoon ten tonele verschijnt.

Uit de functie-aanduidingen achter de namen blijkt de onderlinge relatie tussen de optredende figuren als volgt te zijn. Amarillis wordt bemind door Damon, Myrtil en Sylvaan. Galathea bemint Sylvaan (klaarblijkelijk zonder weerliefde van zijn kant). Sylvaan en Myrtil hebben elk een dienaar: Dorus, resp. Linco; Montaan en Nicander staan beiden ‘op zichzelf’: de eerste is Bacchant, de tweede Hoogepriester.

Dat *Amarillis* een zang-en-dans-spel is, valt direct af te leiden uit het grote aantal Reijen, dat onder de ‘Perzonadien’ genoemd wordt. Er zijn Reijen van Egyptenaars, van Harders en Harderinnen, van Bacchanten, van Priesters en van Jaagers. Ook de vermelding onder de ‘Perzonadien’ van ‘Danssen’ (naar bij lezing blijkt: niet-sprekende, enkel dansende Reijen) van Egyptenaars, van Harders en Harderinnen, van De vyf Zinnen, van Winden, en van Jaagers, doet de aard van het spel duidelijk uitkomen.

Op de bladzijden 9-69 treft men dan de eigenlijke tekst van het spel aan, verdeeld in vijf bedrijven, elk weer onderverdeeld in vele, vaak

46 Aa, A.J. van der, *Biographisch Woordenboek der Nederlanden*, 15e dl. Haarlem, 1872, blz. 224, weet te melden dat het hier gaat om - zoals H. Doedyns in de *Haagsche Mercurius*, 2e druk, Amsterdam, 1735, Dl. I, blz. 360, het formuleert - de ‘harmonieuse variatiën’ door de ‘voortreffelijke musikant Petersen [...] op het vaderlandsch deuntje: Ik zag Cecilia komen met bloemtjes in haar handt’. De tekst met muziek blijkt te vinden in ‘de *Oude Vlaemsche Liederen*, uitgegeven door J.F. Willems, Gent 1848’.

korte tot heel korte scènes. Die tekst is kennelijk geschreven met het oog op toonzetting: de personen spreken in meermalen strofisch gegroepeerde verzen met gevarieerde rijmschema's, en veelal in regels die uit ten hoogste vier versvoeten, vaak trocheeën, bestaan. Formeel is er met de PF slechts overeenkomst in het aantal bedrijven. Immers, men treft bij Alewyn geen Proloog aan (zijn 'Voorspel' is van geheel andere aard dan Guarini's *Prologo*) en geen reien tussen de bedrijven; de eenheid van plaats wordt door hem niet in acht genomen, terwijl niet duidelijk wordt of de eenheid van tijd gerealiseerd is (onmogelijk is dat niet).

Ik laat hier de korte inhoud van elk bedrijf volgen, telkens met enige commentaar van mijn hand.

I. Sylvaan, 'Buiten hoffelyke staat,/Verzelt met and're harders knaapen', (blz. 9) roept in het aanbrekende daglicht zijn knecht Dorus op tot de jacht (sc. 1-2). Een gesprek tussen Sylvaan en Damon maakt duidelijk hoe jachtlustig en van de minne afkerig de eerste is, en hoezeer Damon alleen de min als een 'vervrolyker' der zinnen ziet (sc. 3). Op voorstel van Damon raadplegen beiden een drietal Egyptenaars over de toekomst. Sylvaan is op voorhand wantrouwend wégens, Damon goedgelovig ondanks de uiterlijke lelijkheid en de slechte levenswijze van die Egyptenaren. Zij voorspellen Sylvaan dat hij weldra verliefd zal zijn. Wat Damon's lot betreft: hij zal Amarillis' weerliefde verwerven, maar ''t Godendom zal u haast kroonen,/Den heemel duld uw trouwdag niet'. (blz. 18; sc. 4). In de volgende scène bevinden we ons in een 'bloemryk dal, [...] Bevryd voor 't steeken van de middag zonnestraalen' (blz. 19), waar Amarillis, Galathea, Damon, Sylvaan en andere herders en herderinnen de lof van het herdersleven zingen, gezeten nabij hun kudden (sc. 5). Daarna begeven Sylvaan en Dorus zich ter jacht. De laatste is liever lui dan moe, en kan het hondengehuil niet erg waarderen; hij beklaagt er zich dan ook over, met zijn meester mee te moeten (sc. 6).

> Zo hebben we dan kennis gemaakt met de van de liefde afkerige Sylvaan en met de minnaar Damon. Ook hebben we een tweetal 'veelbelovende' voorspellingen aangehoord. En dat alles gepresenteerd in een stereotiep pastoraal kader.

II. Een dialoog tussen Damon en Amarillis brengt ons op de hoogte van de verhouding tussen die twee: die van minnaar tot niet-wederminnende geliefde. Nadat Damon en Amarillis van het toneel zijn verdwenen, vertrouwt Galathea - eerst zwijgend toehoorster - ons toe dat zij wel anders zou reageren dan Amarillis, als een herder háár zijn liefde zou betuigen. Haar klacht over haar vergeefse liefde voor Sylvaan eindigt met de uitspraak dat schóónheid het hoogste goed is (sc. 1). Amarillis daarentegen bezingt op haar beurt de lof van de vrijheid als *summum bonum!* Galathea, die dat gehoord heeft, reageert erop met de mededeling dat zij zich aan 'de drift van [haar] gemoed' (blz. 25) moet overgeven. Zij verwijdert zich van het toneel, Amarillis legt zich in eenzaamheid te slapen (sc. 2). Terwijl zij slaapt, dalen Cupido en de Vijf Zinnen naar de aarde af, voeren de laatsten een dans uit, en raakt tenslotte Gevoel het hart van Amarillis aan[!]; als deze, opnieuw alleen, ontwaakt, blijkt zij verliefd te zijn op Damon (sc. 3). De blik van haar ogen doet daarop Sylvaan, die van een vergeefse jacht op een 'hart' terugkeert, in liefdesgloed ontsteken. Op deze wijze wordt hij die geen 'hart' raakte, zelf door een hart geraakt! Sylvaan's liefdesbrand blijkt zelfs zó fel, dat hij besluit Damon, thans zijn rivaal, te gaan doden (sc. 4).

We weten nu dat Amarillis, aanvankelijk van de liefde afkerig, thans

> verliefd is op Damon; gelukkig - voor de intrige - zal zij haar gevoelens ten opzichte van hem nog niet doen blijken, want ‘Misschien heeft Damon my verbannen uit zyn zinnen’, zo heeft zij in sc. 3 gezegd (blz. 27). Door onverschilligheid te veinzen zal zij hem trachten te winnen! Intussen is zo de vervulling van een der voorspellingen uit I op gang gekomen, terwijl de andere zijn voltooiing bereikt heeft. Inderdaad is Sylvaan verliefd geworden; maar - ook weer gelukkig voor het verdere verloop van het spel - op de verkéérde herderin. Galathea blijft bij dit alles de liefdeslustige herderin die volgens de pastorale traditie een hopeloos schijnende liefde koestert voor een herder die voortgaat - althans tegen haar - neen te zeggen.

III. In een woord-en-handgemeen verwondt Sylvaan Damon, die daarop van het toneel verdwijnt (sc. 1). Dit is voor de overwinnaar aanleiding aan zijn geliefde Amarillis Damon's dood te gaan melden; zij reageert met een definitieve afwijzing van zijn liefde, reden waarom Sylvaan die prompt uit zijn geest bant (sc. 2). Galathea brengt hem de tijding dat Damon de verwonding heeft overleefd; tevens bekent zij hem haar liefde, een liefde die er haar toe zal brengen hem overal te volgen. Op Sylvaan's aandringen evenwel besluit zij dan hem dáárin te volgen, dat ook zij van haar liefde afstand doet (sc. 3). Een dans van de dronken Bacchant Montaan en andere Bacchanten sluit dit bedrijf af.

> Thans is de nevenintrige Sylvaan-Galathea op een alleszins gelukkige(?) wijze tot een einde gebracht en kan in de resterende bedrijven de hoofdintrige worden afgewikkeld: de relatie Damon-Amarillis (met, naar we verwachten mogen, Myrtil als *der Dritte im Bunde*).

IV. Intussen meent Amarillis op gezag van Sylvaan nog steeds dat Damon dood is. Zij spreekt dan ook over de onrust in haar, die door de liefde gewond is, en bedroefd is doordat wraakzucht haar beminde Damon heeft gedood (sc. 1). De troost volgt ogenblikkelijk: Galathea komt haar vertellen - wat wij reeds weten - dat Damon leeft (sc. 2). Dan verschijnt deze zelf, gewond, ten tonele en beklaagt zich over Amarillis' hart dat hard is als albast. Hoewel zij nog steeds bang is voor de strikken van de liefde, die haar onvrij zullen maken - zij was het die in II, 2 de lof der vrijheid zong! -, en ook angst heeft voor de vervulling van de voorspelling omtrent haar minnaar's dood, zwicht Amarillis tenslotte toch voor de argumenten van Damon. Die luiden: Zijn min is ‘al te heilig’ en maakt ‘voor [haar] alles veilig’ (blz. 45); bovendien: godsspraken zijn altijd duister en onbetrouwbaar, want God ‘volvoert niet, 't geen men meent, en meent niet 'tgeen hy zegt’ (blz. 46). Beiden begeven zich dan tempelwaarts voor de huwelijksinzegening (sc. 3). Nu kan Sylvaan aan Myrtil - door wie Amaril ‘eertyds teêr bemint’ (blz. 48) werd, en die na twee jaar ‘als balling van de liefde’ buitenslands vertoefd te hebben, ‘twee daagen [...] geleên’ (blz. 48) is teruggekeerd - vertellen hoe Damon Amarillis' liefde verworven heeft. Myrtil reageert daarop met de klacht dat hij, die altijd Gods wil volbracht heeft, nu zo bedrogen uitkomt; hij smeekt zijn minnedriften zijn droeve ziel te verlaten. Dorus geeft blijk van zijn wereldwijsheid door te spreken over de valsheid der vrouwen waardoor Myrtil nu zo diep beklagenswaardig is (sc. 4). Gesterkt door Dorus' uitspraken, besluit Myrtil zich tijdens de huwelijksplechtigheid in de tempel van het leven te beroven (sc. 5).

Aan het einde van dit bedrijf lijkt het erop dat Damon gelijk zal krijgen met zijn uitlating over de onbetrouwbaarheid van de godsspraken - in dit geval verkondigd bij monde van de Egyptenaars. Want zal niet wat voor Dámon werd voorspeld ten dele - namelijk wat zijn sterven betreft - Myrtils' lot blijken te zijn, doordat deze in plaats van zijn trouwdag de dood zoekt en vindt? Zijn de godsspraken inderdaad onbetrouwbaar? Op deze klemmende vraag zal het vijfde bedrijf een duidelijk antwoord moeten geven.

V. In de tempel kondigt Damon in een viertal regels de komst van de Hoogepriester Nicander aan (sc. 1). Tijdens de huwelijksplechtigheid wordt Amarillis' bruidegom door de bliksem der Goden getroffen (sc. 2). Als het begeleidend onweer voorbij en de duisternis weer voor het licht geweken is, ziet Amarillis het lijk van haar geliefde Damon. Op dat moment biedt Myrtil zich in diens plaats als bruidegom aan: ‘als een Phaenix, uit zyn asch gebooren’ (blz. 58); maar hij wordt door Amarillis afgewezen (sc. 3). Enige tijd later dwaalt hij wanhopig in een bos, vergezeld door zijn knecht Linco die hem op een ietwat komische wijze tegenspreekt en daarvoor door zijn meester met slagen gestraft wordt (sc. 4). Zij ontmoeten de eveneens klagend-ronddwalende Amarillis die (nog) meent verplicht te zijn Damons lijk te ‘geleijen’. In het gesprek met haar beweert Myrtil dat het ‘immers in den raad der Goden reeds beslooten [is],/Dat gy myn bruid zoud zyn, het is der Goden wil’. (blz. 63); daarop verwijdert hij zich met Dorus (sc. 5). In droevige eenzaamheid op het toneel achtergebleven, klaagt Amarillis over het verlies van haar vrijheid, nu zij gehoord heeft dat zij Myrtil's bruid moet zijn. Zij aanvaardt evenwel de beslissing der Goden: zij, die zich zo teweer stelde tegen het verlies van haar vrijheid, zal thans Myrtil en daarmee de onvrijheid accepteren (sc. 6). Myrtil weet echter nog niets van haar besluit. In een gesprek met Sylvaan spreekt hij als zijn overtuiging uit dat een mens niet beter kan doen dan voor- en tegenspoed met een gerust gemoed afwachten. Dit belet hem intussen niet, vast te stellen dat het toch ‘geen misdaad [is] te verlangen,/Van 't lot eer goed als kwaad te ontfangen’. (blz. 65). Is het op grond van deze overweging dat hij een laatste kans wil wagen en daarom Linco naar Amarillis stuurt om haar te vragen nog eens met hem te komen praten? (sc. 7). Zij geeft nu ten aan ‘horen’ van de lezer-toeschouwer haar ja-woord aan Myrtil, die er haar (ten overvloede) van overtuigt, dat de liefde ‘in een stantvastig hart’ (blz. 67) de zorg en de smart daaruit verjaagt en de ziel tegen onheil beschermt. Op deze wijze laat de Liefdesgod hen uiteindelijk zijn vreugde smaken (sc. 8). Dansen van Bacchanten, Jaagers Harders en Harderinnen, en een achtregelige strofe door die Reijen gezamenlijk gezongen, besluiten daarop het stuk.

> Zo verkeert, niet zonder *spectacle*, vreugde in diepe droefheid en wordt een bruiloft een uitvaart; maar tevens wordt een minnaar die de dood verwachtte, gebracht tot het hoogtepunt van zijn leven: een huwelijk met de zo trouw door hem beminde geliefde.

Ik heb geprobeerd de inhoud zó weer te geven dat de overeenkomsten en verschillen met de PF gemakkelijk in het oog springen. Want beide zijn er.

Men kan enkele parallellieën opmerken tussen personages uit de *Amarillis* (in het vervolg aangeduid met: *Am*) en uit de PF. Dat is met name mogelijk tussen Sylvaan en Silvio, Amarillis en Amarilli, Myrtil en Mirtillo. Maar het lijkt mij geenszins juist deze ‘gelijknamige’ personen met elkaar te vereenzelvigen, zoals Ten Brink schijnt te doen[47]. Wel kan gezegd worden dat de eerstgenoemden van elk tweetal ondenkbaar zijn zonder achtergrond van hun (bijna-)naamgenoten in de PF. S y l v a a n gedraagt zich aanvankelijk als Silvio: *Am* I, 1 is een parallel van PF I, 1 in zoverre de protagonist zich opmaakt voor de jacht en zijn dienaar daartoe oproept[48]. Ook hij is als Silvio jachtlustig

47 Zie het citaat uit zijn boek, hierboven, blz. 457.
48 Zie boven, blz. 42 en PF ed. Fassò, blz. 43.

en afkerig van de liefde, althans aanvankelijk. Maar terwijl Silvio later definitief bekeerd wordt tot liefde voor de hem van meet af aan beminnende Dorinda uit de neven-intrige[49], wordt de jager uit de *Am* slechts tijdelijk tot minnaar, en wel van de herderin uit de hoofd-intrige. - Amarillis is, maar Amarilli lijkt slechts een van de liefde afkerige herderin. De basis van hun houding tegenover hun minnaars is bij elk van beiden zeer verschillend. In de *Am* vreest Amarillis dat de liefde haar onvrij zal maken; ook is zij bang voor de godsspraak betreffende haar minnaar. In de PF wijst Amarilli Mirtillo op formele gronden af wegens haar verbintenis met Silvio die zij niet kan verbreken zonder haar leven en haar eer te verliezen[50]. Men zou van Amarillis kunnen zeggen, dat zij nog niet toe is aan de liefde die in wezen vrij en niet onvrij maakt, er nog niet rijp voor is. Daarin lijkt zij meer op de Silvia uit Tasso's *Aminta*[51] dan op de Amarilli van Guarini. - Myrtil tenslotte keert evenals Mirtillo vlak vóór het begin van het spel terug in het land van zijn beminde[52]. Maar zijn drijfveren en lotgevallen zijn geheel anders dan die van zijn naamgenoot uit de PF. Enerzijds is hij een vrome, de goden trouw gehoorzamende (men is geneigd te zeggen: Aeneas-achtige) figuur, anderzijds een man die wel enige gelijkenis vertoont met de Aminta uit de vóórgeschiedenis van de PF[53]: Lucrina's minnaar, die vanwege haar ontrouw zelfmoordplannen koesterde en die ook ten uitvoer bracht. Bij Myrtil komt het niet zover, dankzij de ingreep van goddelijk geweld ten koste van ... Damon, zijn rivaal in de liefde voor Amarillis.

Behalve Sylvaan, Amarillis en Myrtil zijn er nòg drie personages die verband lijken te houden met figuren uit de PF: Montaan, Linco en Nicander. Maar dat is meer schijn dan werkelijkheid. Montaan, dronken Bacchant, heeft alleen zijn naam gemeen met de opperpriester Montano uit de PF. - Linco uit de *Am* is een knecht van Myrtil, terwijl zijn naamgenoot uit de PF een oudere dienaar van Silvio is. De functie van Alewyn's Linco verschilt in alle opzichten van die van de Linco uit de PF. Terwijl de laatste zijn meester aanspoort Amarilli te gaan beminnen en verder een bescheiden rol speelt in de neven-intrige[54], heeft de Linco uit de *Am* slechts een onbelangrijk, ten dele komisch, bijrolletje in een laat stadium van de hoofd-intrige. - Nicander tenslotte heeft, behalve zijn naam ook gedeeltelijk zijn ambt gemeen met Nicandro uit de PF; de functie van de laatste is

49 In PF IV, 9; zie boven, blz. 68 en PF ed. Fassò, blz. 197-205.
50 Zie boven, blz. 53 en 57 en PF II, 5, 125-127, ed. Fassò, blz. 103 en PF III, 3, 243-244, ed. Fassò, blz. 130.
51 Zie boven, blz. 28.
52 *Amarillis* IV, 4, blz. 48; PF I, 2, 107, ed. Fassò, blz. 54; vgl. boven blz. 45.
53 Zie boven, blz. 45.
54 Hij treedt op in PF I, 1, PF IV, 2 en PF IV, 9 en PF V, 7; zie boven blz. 41-43, 63, 68 en 74.

evenwel, hoewel hij géén opperpriester is, in feite belangwekkender dan die van de Hooge-priester uit de *Am*: men denke slechts aan zijn gesprek met Amarilli als hij haar naar de offerplaats voert[55].

Wat de overige hoofdfiguren uit *Am* betreft, is het duidelijk dat D a m o n - door Alewyn in zijn opdracht 'den getrouwe' Minnaar genoemd - slechts in zijn trouwe liefde, niet in zijn lotgevallen, gelijkenis vertoont met de *pastor fido* (Mirtillo) uit de PF. - De relatie Galathea-Sylvaan vertoont op het eerste gezicht enige overeenkomst met de verhouding Dorinda-Silvio. G a l a t h e a 's woorden over de consequenties van haar liefde voor Sylvaan roepen herinneringen op aan wat Dorinda zegt over alles wat zij uit liefde voor Silvio zal doen[56]. Voor haar reactie op Sylvaan's houding inzake de liefde na zijn ervaringen met Amarillis is er evenwel in Dorinda's gedrag geen enkele parallel te vinden.

Alleen al uit deze enkele opmerkingen over de personages uit *Am* die voor een vergelijking met figuren uit de PF in aanmerking komen, zal het duidelijk zijn dat Alewyn's spel g e e n parallel met Guarini's stuk vertoont wat de personen en hun wederwaardigheden betreft.

Wel kan men zeggen dat i n g r o t e l i j n e n *Am* s t e r k e g e l i j k e n i s vertoont met de PF. Beide spelen hebben een dubbele intrige; in beide wordt éérst de neven-intrige afgewikkeld zodat de hoofd-intrige dan de volledige en aldus grootste aandacht krijgt; in beide is er sprake van een zeer sterke lotswisseling bij een getrouwe minnaar, voor wie de doodsdreiging vervangen wordt door de vervulling van zijn liefdesverlangen. Maar er vallen tevens e s s e n t i ë l e v e r s c h i l l e n aan te wijzen. De *Am* heeft in de hoofdintrige t w e e mannelijke hoofdfiguren, die in hun lotgevallen elkaars 'antipoden' zijn. De vrouwelijke hoofdfiguur die door beiden bemind wordt, Amarillis, maakt een zekere ontwikkeling door: zij aanvaardt tenslotte, door haar minnaar Damon overtuigd, de consequenties van het haar op wonderbaarlijke wijze ingestorte liefdesgevoel[57]; daarentegen wordt Guarini's Amarilli er door Corisca toe bewogen de consequenties van haar niet-beminnen van Silvio te trekken[58]: precies het omgekeerde dus. Van de voor het verloop van de PF zo belangrijke Corisca vindt men in Alewyn's stuk géén equivalent. En tenslotte: de algehele opzet van *Am*, met de scène waarin Cupido en de Vijf zinnen optreden, en met die waarin het onweer en de tragische bliksem-inslag op het toneel verbeeld worden, is veel meer spectaculair en wonderbaarlijk dan die van de PF, waar over de goddelijke tekenen in de tempel slechts v e r t e l d wordt[59].

55 PF IV, 5, ed. Fassò, blz. 179-186; zie boven, blz. 65.
56 PF II, 3, ed. Fassò, blz. 95-97; zie boven, blz. 52-53.
57 Zie mijn samenvatting van de inhoud, boven, blz. 459, sub II, sc. 3.
58 PF II, 5, ed. Fassò, blz. 98-107; zie boven, blz. 53-54.
59 PF V, 2, 67-101, ed. Fassò, blz. 218-219; zie boven, blz. 70-71.

De gelijkenis tussen *Am* en PF is te groot om toevallig te kunnen heten, maar de geconstateerde verschillen zijn ook te groot om Alewyn's stuk een navolging of bewerking van de *tragicomedia pastorale* van Guarini te kunnen noemen. Het best kan men *Am* zien als een in wezen reeds 18e-eeuwse operatekst, waarvan de auteur de PF goed genoeg heeft gekend om daaraan het idee van de dubbele intrige, de g e z i n d h e i d van enkele personages (Sylvaan, Galathea, en in mindere mate Damon, Myrtil en Amarillis) - maar niet hun l o t g e v a l l e n ! - te ontlenen, en om zich verder voor verschillende afzonderlijke situaties te laten inspireren door soortgelijke situaties in de PF z o n d e r dat men kan zeggen dat hij die *en détail* heeft overgenomen[60].

Het grootste verschil ligt intussen in de toneelopvatting van Alewyn: hij voelt klaarblijkelijk veel meer voor de uitbeelding van het goddelijk-w o n d e r b a a r l i j k e dan Guarini die vooral aandacht vraagt voor het goddelijk-v e r n u f t i g e in de loop van het lot. Het hoeft geen betoog dat er van een morele these in de zo ir-reële *Am* geen sprake is; in dit opzicht verschillen PF en *Am* hemelsbreed van elkaar.

Het lijkt mij niet onmogelijk dat Alewyn's spel op een of andere wijze verband houdt met de Franse operatraditie. De zangspelen van Lully op teksten van Quinault die tussen 1673 en 1687 de opera in Frankrijk introduceerden, vertoonden de vermenging van antieke mythologie (een Italiaans kenmerk) met balletgedeelten (een Frans element), die men ook in *Am* kan constateren. Is *Am* een navolging van of geïnspireerd door een Franse, met de PF gelieerde, operatekst?[61] De beantwoording van deze vraag valt echter buiten het bestek van mijn studie, die niet ten doel heeft de bron(nen) van de *Am* te achterhalen maar de relatie PF-*Am* nader te omschrijven. Deze nu kan men aldus verduidelijken: de *Am* is een op het eerste gezicht sterk op de PF gelijkend spel, maar kan - om in termen van genealogie te spreken - beslist géén dochter of kleindochter, veeleer een nicht of achternicht van de PF heten.

V. C. Hoofman's Adelheide, 1717

In 1717 verschijnt te Amsterdam, ‘By Hendrik van de Gaete, Boekverkooper, op de hoek van den Vygendam en Warmoesstraat’ een ‘Bosch-Tonneel-Spel’ van C. Hoofman, getiteld *Adelheide*[62].

60 Hetzelfde kan gezegd worden met betrekking tot situaties uit Tasso's *Aminta*. In beide spelen bijvoorbeeld wordt ten onrechte de dood van een minnaar gemeld, en in beide is dan de reactie van het door hem beminde meisje dezelfde, al blijkt Amarillis wat langzamer dan Silvia.

61 Cfr. beneden, blz. 493 en noot 10 aldaar.

62 Ik citeer hier en in het vervolg naar een exemplaar uit de UB Utrecht, sign. Z.oct.3082.

De auteur, die in 1711 een vertaling in blanke verzen van Tasso's *Aminta* gepubliceerd had[63], begint zijn 'Aan den Leezer'[64] aldus:

> Gelyk de lieflykheid van fluit of snaarenspel in ons eene heimelyke begeerte verwekt, om den trant daar van met eenige beweeging naa te bootsen; zoo heeft de zoetheid van Tassoos *Amintas*, dien ik voor deezen vertaalde, eene lust in my doen gebooren werden, om iets diergelyks te digten; en dus is dit *Bosch-Tonneelspel* van *Adelheide* daarvan geworden. De Leezer zal my misschien verwerpen, dat het zoo groote gelykheid heeft, met den Amintas van Tasso, of ook met den getrouwen Herder van Guarini, dat het niet iets nieuws is, maar uit die beiden genoomen en te zaamen gevoegt. Maar gelyk zoodaanige beschuldigingen van ouds al door Terentius beantwoord zyn; zoo dunkt my wil ik ook gaarn bekennen, dat ik deeze meesterstukken heb naagevolgt, om dat ik geene betere voorbeelden heb konnen vinden.

De *Adelheide* vraagt dus onze aandacht, omdat het spel, naar eigen zeggen van de auteur een navolging niet alleen van Tasso's *Aminta*, maar ook van Guarini's PF is. In een dergelijke 'nabootsing' vindt Hoofman 'zoo groot een quaad niet [...], als zynde eene zaak, die t'allen tyde gedaan is, en ook niet wel kan vermyd werden'. Alleen de nabootsing kan de schoonheid van erkende en niet te overtreffen toppunten uit de kunst eens 'van eene ander zyde, of in een ander kleed' tonen; iets dergelijks wordt ook gedaan en geaccepteerd in de wereld van de architectuur en van de mode. De klederen, 'alle van eene gedaante' naar de mode het eist, maakt men variërend in stof en kleur, borduursels en sieraden. Op soortgelijke wijze heeft hij, zegt Hoofman, het Bosch-Tonneelspel, dat Tasso in Italië, Guarini in Arcadië en Bonarelli op het eiland Scyros liet spelen, gevarieerd door het 'in het land der oude Batauwers' te situeren. Hierin was Vondel hem al voorgegaan, 'die, in zyn Leeuwendaalers Spel, niet duisterlyk Guarini heeft nagebootst'.

De vragen waarvoor het spel van Hoofman ons tengevolge van een en ander stelt, luiden: Is er sprake van een spel dat hoofdzakelijk of maar voor een klein deel afhankelijk is van de PF? Op welke wijze droeg de PF bij aan de stof en de vorm van *Adelheide?*

Willen we deze vragen beantwoorden, dan dienen we eerst het spel in

63 *Amintas*, Bosch-Tonneel-Spel van Torquato Tasso, uit het Italiaensch vertaalt, tot Amsterdam, 1711. Deze vertaling wordt door Wellekens de tweede in het Nederlands vóór zijn *Aminta*-vertaling genoemd. Zie *Verhandeling van het herderdicht*, herdruk verzorgd door J.D.P. Warners, Utrecht, 1965, blz. 100. Behalve *Amintas* en *Adelheide* publiceerde Hoofman, de jongste broer van de meer bekende Elisabet Koolaart-Hoofman, een treurspel *Papinianus of Regts-Geleerde Heldenmoed*, Koningsberg, 1723. Blijkens een gedicht van zijn zuster (in *De Naagelaatene Gedichten van Elisabeth Koolaart geboren Hoofman*, Haarlem, 1774, blz. 73-78), werd Hoofman op 28 november 1672 te Haarlem geboren. Wanneer en waar hij stierf, heb ik nergens vermeld gevonden.

64 *Adelh.*, blz. 1-5.

grote lijnen te beschouwen, om daarna enkele van de ontleningen waarop Hoofman met zijn 'uit die beiden [= *Aminta* en PF] genoomen' doelt, nader onder de loep te nemen. Op werk van vroegere onderzoekers kunnen we daarbij nauwelijks steunen. Alleen Mej. M.M. Prinsen heeft iets naders gezegd omtrent Hoofman's ontleningen aan Tasso en Guarini. Zij schrijft[65] dat Adelheide verwant is aan Tasso's Silvia, het gedode zwijn aan het begin van de PF herinnert, en Grimbald's beschuldigingen tegen Adelheid gelijk zijn aan die van Corisca tegen Amarilli in de PF. In een artikel van Mej. E.F. Wijsman wordt slechts, in een noot, vastgesteld dat de *Adelheide* mislukt is door de bijna modern aandoende psychologie in het stuk[66]; over de band *Adelheide*-PF wordt daar niet gerept. Elders[67] heb ik niets substantieels omtrent *Adelheide* vermeld gevonden.

De inhoud van het ongeveer 5800 versregels lange[68] spel van Hoofman is, zo kort en overzichtelijk mogelijk samengevat, als volgt:

> Een jageres, Adelheide, is ongevoelig voor de liefde. De herder Eeraard bemint haar, de jager Grimbald is op haar verliefd en heeft met zijn vleierijen bereikt dat hij haar voortdurend op de jacht mag vergezellen. Bij een zwijnejacht door Eeraard gered, blijft Adelheide hem toch afwijzen, maar ze zwicht voor de aandrang van Grimbald, met wie ze nog diezelfde dag huwen zal. Eeraard vertrekt naar het leger der Batauwers, ondanks de pogingen van Tietmaar[69], een ziener, dat vertrek een achttal dagen te doen uitstellen; de teleurgestelde minnaar hoopt in de strijd tegen de Romeinen de dood te vinden. Kort daarop ontdekt Adelheide dat Grimbald haar ontrouw is, reden waarom zij met hem breekt. Terzelfdertijd komt een bode melden, dat Eeraard bij een schipbreuk is omgekomen. Adelheide interpreteert dit alles als een straf voor haar wrede houding tegenover Eeraard. Grimbald, door vrienden van Adelheide voor het gerecht gedaagd en van ontrouw beticht, beschuldigt van zijn kant Adelheide van trouwbreuk. Zijn eed en die van zijn vriend Egewin, bewerken Adelheide's veroordeling tot eeuwige verbanning. Intussen blijkt Eeraard bij de schipbreuk niet verdronken, maar veilig aan land gekomen te zijn. Dan passen de herder Reinhert (een goed

65 Prinsen, *Idylle* (zie noot 44 hierboven), blz. 126.

66 Wijsman, *Kostuum van Dafnis* (zie boven, noot 6), blz. 283, in noot 3 bij blz. 282.

67 Jonckbloet vermeldt Hoofman in zijn *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*[4], Dl. V en Dl. VI (resp. 1891 en 1892) niet, evenmin als Ten Brink in diens gelijknamige boek uit 1897. Kalff noemt in Dl. V van zijn *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*, Groningen, 1910, op blz. 521 *Adelheide* een spel in de geest van de Frans-Italiaanse pastorale. In Te Winkel's *Ontwikkelingsgang* V[2], blz. 143-144, wordt *Adelheide* niet, maar wèl de verschijning van *Amintas* vermeld. Knuvelder tenslotte zwijgt weer over het bestaan van Hoofman.

68 Dat is bijna driemaal zo lang als *Aminta*, en van gelijke orde van grootte als de PF. Tasso's spel (met *Prologo* en *Epilogo*) telt ruim 2100 regels, *Adelheide* (met Voor- en Naareden) ongeveer 5800, en Guarini's spel (met *Prologo;* de PF heeft geen epiloog) om en nabij de 6800 regels.

69 Dit is de enige 'Vertooner' die niet in de lijst van 'Vertooners' op blz. 5 is opgenomen.

mensenkenner) en zijn vriend Meinard, op Grimbald en Egewin de taktiek toe, die de oud-testamentische Daniël volgde tegen de ouderlingen die Suzanna belaagden[70]. Zo komt hun schuld aan het licht. Als de definitieve uitspraak over Adelheide plaats vindt - na de voorlopige veroordeling waren haar nog enkele uren gegund om iemand te vinden die haar onschuld bewijzen kon - blijkt Grimbald gevlucht en bekent Egewin hun beider meineed. Adelheide wordt dan vrijgesproken, zodat zij kan huwen met Eeraard, die haar nog altijd liefheeft.

Het lijkt mij verhelderend daarnaast het inhoudsoverzicht van de *Aminta* en van de PF, beide in even kort bestek, te geven. De *synopsis* van *Aminta* kan aldus geformuleerd worden:

Een jageres, Silvia, is ongevoelig voor de liefde. De herder Aminta bemint haar; een Satyr is verliefd op haar. Bij een poging van de Satyr haar te schofferen wordt zij door Aminta bevrijd. Toch blijft zij hem afwijzen en vlucht zelfs van hem weg. Kort daarop wordt haar met bloed bevlekte sluier gevonden, en er zijn wolven in de buurt! Aminta meent dat Silvia verscheurd is, en werpt zich in wanhoop van een rots naar beneden. Als Silvia, aan wie niets kwaads is overkomen, hoort van Aminta's dood, wordt zij op haar beurt een prooi van de wanhoop. Wanneer zij van Elpino hoort dat Aminta nog leeft, verkeert haar wanhoop in liefde.

De PF laat zich als volgt samenvatten:

Een herderin, Amarilli, lijkt ongevoelig voor de liefde. De herder Mirtillo bemint haar; de herder Silvio is officieel met haar verloofd. Op grond van die verloving die in verband staat met een orakelspreuk betreffende het geluk van het land, blijft Amarilli Mirtillo afwijzen, ondanks haar liefde voor hem. Door de machinaties van de op hem verliefde Corisca raakt Mirtillo in een compromitterende situatie met Amarilli, reden waarom laatstgenoemde ter dood gebracht zal worden, volgens de strenge wet van Diana. Mirtillo biedt zich in haar plaats als slachtoffer aan. Vlak vóór de offerplechtigheid blijkt hij echter degene te zijn, met wie Amarilli overeenkomstig de orakelspreuk dient te trouwen. De bruiloft vindt onmiddellijk plaats. Inmiddels is Amarilli's vroegere verloofde, Silvio - na een succesvolle zwijnejacht heeft hij het op hem verliefde herderinnetje Dorinda verwond, waardoor hijzelf door haar liefde verwond is - met zijn geliefde gehuwd.

Naar mijn mening voert de vergelijking van deze drie samenvattingen tot de dwingende conclusie: *Adelheide* is in hoofdzaak een navolging van Tasso's *Aminta*, althans wat de *fabula* betreft. Dit is een weinig verrassende gevolgtrekking, als men ziet dat Hoofman zelf dit in het door mij geciteerde deel van zijn ‘Aan den Leezer’ ook schijnt te bedoelen. De argumenten waarop ik deze conclusie baseer, zijn de volgende:

1. Tasso's spel heeft een vrouwelijke hoofdfiguur die in de loop van

70 Naar het verhaal uit het deuterocanonische hoofdstuk 13 van het Bijbel-boek *Daniel*.

het spel minnares w o r d t ; ook Hoofman's Adelheide w o r d t minnares, terwijl Guarini's Amarilli minnares i s e n b l i j f t , al blijkt haar gezindheid aanvankelijk niet. De betiteling van Hoofman's spel wijkt zowel van Tasso's als van Guarini's praktijk af. Deze beiden immers noemden hun spel naar de mannelijke hoofdfiguur, Hoofman - mogelijk op voorgang van Bonarelli's *Filli di Sciro?*[71] - naar de vrouwelijke protagonist.

2. Hoofman's spel heeft een in wezen e n k e l v o u d i g e , zij het ingewikkelde intrige. Aan het slot is slechts van één gelukkig paar sprake: de trouwe Eeraard en zijn tot de liefde ontwaakte Adelheide. Ook de *Aminta* heeft maar één intrige, en aan het einde één gelukkig paar: de trouwe Aminta en zijn tot de liefde ontwaakte Silvia[72]. Daarentegen heeft Guarini's spel een d u b b e l e intrige, en komen er twéé paren tot geluk: de tot de liefde ontwaakte Silvio en zijn trouwe minnares Dorinda, alsmede de trouwe minnaar Mirtillo en zijn Amarilli.
3. In *Adelheide* komt een de gehele gang van zaken beheersend orakel niet voor. Daarin komt Hoofman's spel overeen met de *Aminta*, en verschilt het fundamenteel van de PF.
4. Zoals in *Aminta* de titelfiguur een vriend heeft, en zijn geliefde een vriendin, zo heeft *Adelheide*'s titelfiguur een vriendin en haar minnaar een vriend. Bij Guarini heeft de titelheld eveneens een vriend, maar de vrouwelijke hoofdfiguur staat in wezen alleen: haar vriendin is in feite haar vijandin.
5. In *Adelheide* toont de trouwe minnaar zijn gezindheid tijdens de zwijnejacht, zoals in *Aminta* de trouwe minnaar dat doet bij de wandaad van de Satyr; in beide gevallen is de reactie van de geliefde even ondankbaar-negatief. De zwijnejacht in de PF vervult een geheel andere functie[73]; een ondankbaar-negatieve reactie van Amarilli volgt daar dan ook niet op.
6. Eeraard's vertrek naar het leger, zijn hopen op de dood, zijn vermeende omkomen, lopen parallel met Aminta's vlucht, zijn zelfmoordpoging en het gerucht van zijn dood. In de PF neemt Mirtillo zich wel voor, door eigen hand te sterven, maar niet dan na een dodelijke wraakneming op zijn vermeende rivaal[74]; nergens in de PF doet een verhaal over zijn dood de ronde terwijl hij desondanks nog in leven blijft.

71 Door Hoofman in ‘Aan den Leezer’ vermeld in zijn zinsnede over de situering van zijn spel; zie boven, blz. 465.

72 Zie boven, blz. 28.

73 Die jacht stelt Silvio in de gelegenheid het land een dienst te bewijzen, zodat hij door de herders gevierd, en door Dorinda nog meer bewonderd wordt. Mej. Prinsen's opmerking, dat de dood van het zwijn in Adelheide zou herinneren aan het begin van de PF, is m.i. daarom weinig *to the point*.

74 PF III, 8, ed. Fassò, blz. 152-156; zie boven, blz. 61.

7. Zoals in Tasso's spel de vuige minnaar van de vrouwelijke hoofdfiguur, de Satyr, uit het gezicht van de toeschouwer verdwijnt, zonder dat in het vervolg aan zijn lot nog aandacht wordt besteed, zo verdwijnt in *Adelheide* de snode minnaar van de titelfiguur, de goddeloze Grimbald, van het toneel zonder dat over zijn lot nog iets wordt medegedeeld. De vergelijkbare figuur uit de PF, Corisca - die als vrouw natuurlijk een andere rol in de intrige speelt - krijgt van Guarini een *exitus felix* toebedeeld; vandaar dat de auteur van de PF nadrukkelijk heeft vastgesteld dat zijn spel een gemengde structuur bezit[75]. Noch aan Tasso's noch aan Hoofman's stuk kan men een dergelijke structuur toekennen: de slechte personages uit hun spelen beleven in het geheel geen *exitus*.

Het is bij lezing van Hoofman's spel overigens duidelijk dat de *Adelheide* ook enige, zij het veel geringere, connecties met de PF heeft. Die connecties betreffen zowel personen als situaties en passages.

a. Adelheide lijkt in de meeste van haar trekken op Silvia, maar vertoont ook enige overeenkomst met Guarini's Dorinda: evenals deze bezit zij een knecht die in zijn optreden bijdraagt tot het komische karakter van het spel[76]. En haar gedrag ten opzichte van haar hond[77] herinnert aan Silvio's begroeting van Melampo[78].
b. Grimbald's karakter komt enigszins overeen met dat van Corisca uit de PF[79], maar zijn functie[80] in het spel herinnert tevens aan die van de Satyr in *Aminta*.
c. Reinhert kan men het best karakteriseren als een Corisca-in-het-goede; hij heeft psychologisch inzicht en zet evenals zij de ontknoping in gang; maar terwijl dit laatste voor Corisca verkeerd uitpakt doordat het Lot haar slechts als werktuig gebruikte[81], verloopt bij Reinhert alles volgens plan en verwachting.

Ik geloof dat ik het, wat de grote lijnen van de intrige en de overeenkomsten in personages betreft, bij deze enkele opmerkingen kan laten.

75 Zie boven, blz. 93.
76 PF II, 2, 27-33 en 161b-176; ed. Fassò, blz. 90 resp. 95; *Adelh.* I, 4, *in initio*, blz. 36, en *Adelh.* V, 4, blz. 151-153.
77 *Adelh.*, I, 4, blz. 40: '*Adelheide* "Dees hond [...] Het is onmooglyk te gelooven,/Met welk een vinnigheid hy 't wild kan vatten,/En vasthoud: och, ik heb dat zoete beesje/Zoo lief". *Koenraad* [een vriend] "Foey schaamt g'u niet, dat gy zoo lelyk/En onbeschoften dier, kust, met een mondje,/Daarom zoo veel getrouwe minnaars zugten."'.
78 PF II, 2, 164-176, ed. Fassò, blz. 95.
79 Hij is, zoals zij, verdorven, goddeloos, voorstander van bedrog en veinzerij, zoeker van zingenot waar hij dat maar vinden kan.
80 Evenals deze is hij minnaar van een jageres; en, als Corisca, degene die haar in het verderf wil sorten.
81 Zie boven, blz. 102.

Men kan naar mijn mening de *Adelheide* het best karakteriseren als een '*Aminta* met PF-invloeden'. Het ligt echter niet op mijn weg hier verder in te gaan op de overeenkomsten met Tasso's spel. Ook een uitvoerige analyse en evaluatie van de *Adelheide* zouden in deze studie niet op hun plaats zijn. Ik merk slechts terloops op, dat bij de analyse ook de bronnen voor Hoofman's schets van de Batauwers en van de Romeinse krijgsverrichtingen[82] betrokken zullen moeten worden, evenals het verband van het spel met de politieke wantoestand waarin de Republiek in de jaren na de vrede van Utrecht verkeerde. - Wat de waarde van het stuk betreft, het is nauwelijks aan twijfel onderhevig dat de *Adelheide* mislukt is. Tot die mislukking dragen mijns inziens vooral de figuren van Grimbald en Reinhert bij. Beiden zijn bordpapieren schablonen in *optima forma:* noch de goddeloosheid van de eerste, noch het psychologisch inzicht van de laatste worden ook maar enigermate verantwoord of aannemelijk gemaakt.

Wel moet ik nog de tweede hierboven (blz. 465) gestelde vraag beantwoorden: heeft de PF bijgedragen tot de stof en/of de vorm van de *Adelheide?* Met andere woorden: heeft Hoofman vertaalde PF-fragmenten of -verzen in zijn spel opgenomen - en heeft hij zich formeel op het spel van Guarini geïnspireerd?

De laatste vraag is het gemakkelijkst te beantwoorden: inderdaad moet de *Adelheide* formeel sterk aan de PF verwant genoemd worden. - Het stuk van Hoofman bestaat uit vijf lange bedrijven, voorafgegaan door een Voorreden en gevolgd door een Naareden. Ook de *Aminta* heeft vijf bedrijven, maar die van de PF zijn alle veel langer dan die in Tasso's spel welke ten hoogste drie scènes bevatten, en in het vijfde bedrijf slechts één enkele scène. - De *Aminta* heeft 'Intermedi' na ieder koor tussen de bedrijven, een verschijnsel dat noch Guarini's noch Hoofman's spel vertonen. - De koren tussen de bedrijven zijn zowel in de *Adelheide* als in de PF lange, soms strofisch gebouwde, altijd ingewikkeld rijmende gedichten: de *Aminta* heeft slechts twee lange reien, de overige drie zijn kort of zeer kort. - De Voorreden van *Adelheide* lijkt meer op die van de PF dan op die van *Aminta:* zowel de Wildeman van Hoofman als de Alfeo van Guarini verschaffen daarin de lezer-toeschouwer informatie over de plaats van handeling van het spel, iets wat niet tot de taak van Amore, de spreker van Tasso's

82 Hoofman noemt in zijn 'Aan den Leezer', op blz. 3, de 'schriften van Caesar en Tacitus' als bronnen voor zijn beschrijving der Batauwers; 'omtrent het geen [hij] van de Romeinse oorlogen hier ingevoert' heeft, zegt hij het niet ondienstig te hebben geoordeeld 'zoo naa mogelyk de waare geschiedenissen te volgen, dewelke iemand, die daar gevallen in krygt, in andere boeken kan naaslaan'.

Voorrede, blijkt te behoren[83]. De PF heeft geen Naareden, de *Aminta* wel. Daarin komt *Adelheide* dus overeen met Tasso's spel, maar de aard van Hoofman's Naareden is totaal verschillend van die van de *Epilogo* uit *Aminta*[84]. - Een van de meest opvallende kenmerken van de *Aminta* is dat de gelieven nooit tegelijk op de planken staan. Het lijkt er lange tijd op dat Hoofman hierin Tasso getrouw volgt; maar tenslotte verschijnen Adelheide en Eeraard toch samen als gelukkig paar ten tonele, zoals dat aan het eind van de PF ook het geval is met Amarilli en Mirtillo. - Wat de versificatie betreft, staat de *Adelheide* in het algemeen even dicht bij de *Aminta* als bij de PF; in alle drie de spelen wordt de eigenlijke speltekst gegeven in incidenteel rijmende versregels van zeven of elf lettergrepen. Alleen in de reien tussen de bedrijven sluit de *Adelheide*, zoals wij reeds gezien hebben, bij Guarini en niet bij Tasso aan.

Tenslotte nog enkele opmerkingen bij de vraag naar eventuele ontlening door Hoofman van fragmenten of versregels uit Guarini's spel.

a. Als men *Adelheide* leest, wordt men, vooral in de eerste helft van het spel, verscheidene malen herinnerd aan passages uit de PF. Driemaal vindt men bij Hoofman een Gouden-Eeuw-*topos:* in I, 2; in III, 6 en in Rey III. In het eerste geval begint het bewuste gedeelte aldus:

> Gelukkige oude tyden!
> Van 's werelds eerste kindsheid.
> Doen d'eikeboom de menschen
> Een spys, de klaare beeken
> Haar laafenis verschaften.
> *Adelheide*, blz. 21.

Vergelijking met de aanhef van *Coro* IV uit de PF en van *Coro* I uit de *Aminta* doet uitkomen dat Hoofman hier Tasso volgt:

> Oh bella età de l'oro,
> quand'era cibo il latte
> del pargoletto mondo e culla il bosco;
> PF, ed. Fassò, blz. 205;

83 Overigens is er in Hoofman's ‘Voorrede’ geen sprake van een *captatio benevolentiae* der toeschouwers(-lezers) door het bezingen van hun lof, zoals dat volgens de voorschriften in Guarini's *Prologo* wèl het geval is. Vgl. boven, blz. 39-40 en noot 5 aldaar.

84 In *Aminta* bestaat de *Epilogo* uit een monoloog van Venus, die Amor zoekt, een bewerking van Moschus' Ἔρως δρᾱπέτης; de functie ervan is een afronding van de mythologische encadrering van het spel; cfr. Gerhardt, Mia I., *La Pastorale* etc., blz. 122, en boven, blz. 11 en noot 7 aldaar.

O bella età de l'oro,
Non già perché di latte
Se'n corse il fiume e stillò mèle il bosco;
Aminta, ed. Tortoreto[85], blz. 47-48.

In het vervolg van deze passage gaat Hoofman dan zijn eigen weg; hij somt op wat men toen n i e t had: kennis van wolverven, zijdewinning, het delven van goud en zilver, glasfabricage, pottenbakken, borduren - om te besluiten met de retorische vraag of al de wetenschappen en kennis van thans wel opwegen tegen het verlies van de ‘zoetigheid van 't minnen’[86]. In *Adelheide* wordt hier dus niet, zoals in *Aminta* en in de PF, de *onor* als schuldig aan het voorbijzijn van de Gouden Eeuw aangewezen[87].

In *Adelheide* III, 6 klaagt Magthild erover dat men niet meer leeft,

In gulde eenvouds tyden;
Doen, zonder dwang van vierschaar,
Men d'onschuld en opregtheid
Zoo heerlyk zag bloeijen.
Adelheide, blz. 98.

Dat zijn gedachten die men noch bij Guarini noch bij Tasso zo verwoord vindt. En hier wordt dan door Magthild wèl een schuldige aangewezen als zij vervolgt:

De weetenschap, en kennis
Van zaaken, die men sedert
Verkreegen heeft; hoe sierlyk,
En pryselyk te houden;
Heeft egter nogtans met zig
Gebragt, de list en loosheid;
Verzelt met snoô geveinsdheid,
En allerhande ondeugd.
Adelheide, blz. 98-99.

Ook deze passage komt niet uit de PF, maar is ten dele geïnspireerd op Tasso, in hoofdzaak echter Hoofman's eigen werk. Eenzelfde conclusie valt te trekken naar aanleiding van de Gouden Eeuw-passus in Rey III van *Adelheide:*

Anders plag 't te zyn voorheenen,
Als de kennis niet zoo groot
d'Eenvoud hier nog wierd gevonden:
Doen kon men elk regt doorgronden,
En de waarheid lag doen bloot,

85 Tasso, T., *Aminta* [...] a cura di A. Tortoreto, Milano, (1946).
86 *Adelh.*, blz. 22.
87 Voor *onor* als schuldige zie men blz. 68-69, de samenvatting van wat de Arcadiërs in *Coro* IV van de PF zingen over de *onor* (tegenover de Eerbaarheid, de ware *Onor*). Cfr. PF IV, *Coro*, ed. Fassò, blz. 206-207: *onor* (17), *Onestà* (26) en *verace Onor* (55).

't Was zoo zeggen en zoo meenen:
Hart en tong was eenerley,
Aan het aanzigt, aan het weezen,
Aan het uiterlyk gedrag,
Zag men wat van binnen lag:
Zonder schroom, en zonder vreezen
Dagt men 't zoo gelyk men 't zey.
Doen was 't minder konst te vryen;
Want men wist niet wat het was
Niet regt uit te durven spreeken:
Welke vrysters ons geleeken,
Of niet leeken, zag men ras;
En elk koos die hem mogt lyen.
Maar sint dat men hier ter stee
Ingevoerd heeft, en doen leeren
Konsten, wetenschappen, maat,
Netheid, zinlykheit, sieraad;
Ziet men alles zig verkeeren,
En het een brengt 't ander meê.
Adelheide, blz. 102.

Men vindt er stereotiepe Gouden Eeuw-gedachten in eigen bewoordingen van Hoofman, en opnieuw niet de traditionele oorzaken, maar die naar zijn persoonlijk inzicht, van het verdwijnen van dat gelukkig tijdperk.

b. In *Adelheide* I, 4[88] verschijnt Adelheide, gereed om ter jacht te gaan. Men wordt hier zowel herinnerd aan PF I, 1, waar Silvio een jacht voorbereidt[89], als aan PF IV, 2, waar Dorinda in Lupino's kleding op weg gaat naar Silvio's zwijnejacht[90]. Aangezien Adelheide vergezeld wordt door haar hond, die zij vertroetelt, wordt men bovendien ook nog herinnerd aan het begin van PF II, 2, waar Dorinda Silvio's hond Melampo koestert[91], en aan het slot van die scène waarin Melampo door zijn baas liefkozend wordt begroet[92]. Maar legt men de tekst van Hoofman naast deze vier passages van Guarini, dan blijkt dat er nergens van letterlijke ontlening sprake is.

c. Hetzelfde moet gezegd worden van andere passages uit *Adelheide* die de lezer aan de PF doen denken; telkens weer wordt duidelijk dat er van vertalende ontlening geen sprake is. Dat geldt zowel voor Grimbald's exposé van zijn levensfilosofie in III, 5[93], (die herinnert aan Corisca's woorden in PF I, 3[94] en III, 5)[95] als voor zijn beschuldi-

88 *Adelh.*, blz. 36-40.
89 Ed. Fassò, blz. 43-51; boven, blz. 41-43.
90 Ed. Fassò, blz. 162-169; boven, blz. 63.
91 Ed. Fassò, blz. 89-90; boven, blz. 51.
92 Ed. Fassò, blz. 95; boven, blz. 52.
93 *Adelh.*, blz. 93-97.
94 Ed. Fassò, blz. 59-63; boven, blz. 47.
95 Ed. Fassò, blz. 134-142; boven, blz. 59.

ging van Adelheide in IV, 5[96] (die Corisca's woorden tot Amarilli betreffende Mirtillo en Lisetta in PF III, 5[97], en haar verhaal aan Mirtillo over Amarilli en ‘haer’ herder in PF III, 6[98] in gedachten roept).

Resumerende kan worden vastgesteld, dat Hoofman zich bij het schrijven van zijn *Adelheide* heeft laten inspireren door de *Aminta* en de PF. De *fabula* van zijn spel vertoont de meeste overeenkomst met *Aminta;* de vorm ervan heeft hij vooral gemodelleerd naar de PF; *en détail* herinnert zijn stuk voortdurend aan de *Aminta*, en soms ook wel aan Guarini's tekst, maar zonder dat er letterlijke ontleningen van passages of verzen uit een van beide spelen voorkomen. Klaarblijkelijk heeft Hoofman Tasso's spel, dat hij door zijn vertaling ervan het best kende, het meest gewaardeerd, maar gemeend dat een volwaardig *Bosch-Tonneelspel*[99] de technische kwaliteiten van een PF moest bezitten. Al het heidens-mythologische uit zijn beide voorbeelden heeft hij zorgvuldig geëlimineerd: de orakelspreuk, de Satyr-figuur, het mensenoffer, de Diana-cultus. Zijn spel moest zich immers in het Batauwse gebied afspelen, ongetwijfeld mede met het oog op de beoogde - hierboven door mij even aangestipte - toespeling op de actuele politieke toestand van en in de Republiek, waarop de ‘Naareden’ nader ingaat.

Met een kleine variant op de hierboven reeds geformuleerde karakteristiek: *Adelheide* is: een ‘Batauwse’ *Aminta* met PF-invloeden.

96 Over die beschuldiging vertelt Luidolf, een der herders: *Adelh.*, blz. 118-123.
97 Ed. Fassò, blz. 138-139; boven, blz. 59.
98 Ed. Fassò, blz. 149-150; boven, blz. 60.
99 Zoals J. te Winkel in *Ontwikkelingsgang* IV^2, blz. 144 reeds heeft opgemerkt, is dit de vertaling van Tasso's eigen term ter aanduiding van zijn stuk: *favola boscareccia*.

Hoofdstuk XII
C. Huygens: Yet overgesetts
(Vertaling van PF I, 2 en coro I)

I. Inleiding

In de voorafgaande *capita* van Dl. II van deze studie is een reeks toneelstukken ter sprake gekomen. Elk spel uit deze reeks staat in enig verband met de PF. Plaatst men de verschillende drukken van deze drama's in chronologische volgorde[1], dan ziet men dat van 1615 (als de *editio princeps* van de *Granida* verschijnt) tot 1735 (als Boon van Engelant's *Dorinda* voor de eerste en enige maal het licht ziet) de aandacht van de lezer van Nederlandstalige dramatiek geregeld werd opgeëist door werk dat in meerdere of mindere mate met de PF gelieerd is. Bovendien verschenen in de loop van de Gouden Eeuw in ons land ook Italiaanse PF-edities, alsmede herdrukken van de succesrijke Franse vertaling van de Abbé de Torches (tegen 1635 - tegen 1675) (eerste druk 1665) en de *editio princeps* van de Spaanse vertaling (met uitbreidingen) van Isabella Correa uit 1694[2].

1 Zie Bijlage I, beneden, blz. 502-506.

2 Bij de hieronder volgende opgave heb ik, voor zover mogelijk, achter de jaren van verschijning tussen haakjes de bibliotheken genoteerd, waarin, naar men uit catalogi kan opmaken, een exemplaar van de betreffende vertaling aanwezig is.
In Nederland verschenen Italiaanse PF-edities zijn bekend uit de jaren 1654 (BN Paris) 1659 (BN Paris, UB Amsterdam, UB Leiden), 1662 (UB Amsterdam), 1663 (BN Paris, UB Amsterdam), 1678 (BN Paris, KB 's-Gravenhage, UB Amsterdam), z.j. (BN Paris). Ná de Gouden Eeuw, maar binnen het door mijn boek bestreken tijdperk, zagen nog de volgende edities het licht: 1732 (UB Amsterdam) en 1736 (BN Paris, KB 's-Gravenhage, UB Amsterdam).

In de 'Saggio di Bibliografia' van Rossi, V., *Battista Guarini ed Il Pastor Fido* [etc.] Torino, 1886, blz. 314-317, vindt men bovendien nog Italiaanse PF-edities vermeld uit Amsterdam: 1640; 1654; 1696 (misschien de hierboven genoemde ongedateerde uitgave uit de BN Paris); en uit 's-Gravenhage: 1702. Ik geef ze hier afzonderlijk op, omdat ik ze in de door mij geraadpleegde catalogi niet heb kunnen terugvinden en er dus geen vindplaats van kan opgeven.
Herdrukken van de PF-vertaling van de Abbé de Torches werden in Nederland gedrukt in 1671 (KB 's-Gravenhage en UB Amsterdam); 1677 (KB 's-Gravenhage en UB Leiden); 1686 (UB Amsterdam); 1702 (BN Paris en KB 's-Gravenhage). Rossi noemt nog een editie uit 1689. Bovendien vermeldt hij een Brusselse uitgave van 1705.
Volgens Rossi, o.c., blz. 319, verscheen Isabella Correa's vertaling in 1694 te Amsterdam 'por Juan Ravenstein, 8^{o}, con riflessioni'.

Guarini's spel heeft dus ongetwijfeld grote bekendheid genoten bij de Nederlandse letterlievenden en dichters, die in de 17e eeuw en de eerste decennia van de 18e leefden. Het valt daarom te verwachten dat er vele tekenen van die bekendheid te vinden zullen zijn op de wijde velden van de toenmalige literaire cultuur in ons taalgebied. Het registreren van al die tekenen zou een tijdrovende aangelegenheid zijn, gezien de omvang van Guarini's tekst (bijna 6800 verzen) en van het te exploiteren terrein. Welk nuttig effect een dergelijke arbeid zou sorteren, met name voor onze kijk op Renaissance, Barok en Classicisme ten onzent, valt niet zonder meer te voorspellen.

In het kader van deze studie heb ik mij niet geroepen geacht dit omvangrijke werk te ondernemen. Wèl heb ik genoteerd wat ik t o e v a l l i g e r w i j s in de lyrische produktie van die jaren herkend heb als vertaald uit of ontstaan onder invloed van de PF. In Bijlage II (blz. 507-509) heb ik deze t o e v a l l i g e vondsten - die daarom n i e t als representatief beschouwd kunnen worden - vermeld, met de vindplaats en een enkele oriënterende bijzonderheid. Van een bespreking, hoe summier ook, heb ik bewust afgezien.

Van de mij bekende Nederlandse overzettingen van een of meer gedeelten uit de PF bespreek ik er in dit boek slechts één. Deze uitzondering is een gevolg van het feit dat het tweeledige fragment formeel als deel van een toneelstuk wordt gepresenteerd. Het betreft het in de titel van dit hoofdstuk vermelde *Yet Overgesetts*, dat Huygens als 'toemaet' liet afdrukken in het zesde onderdeel van zijn *Otia* uit 1625[3].

II. Huygens' vertaling

1. Introductie

Bij de bespreking van Constanter's PF-fragmenten-in-vertaling baseer ik mij op de tekst zoals men die aantreft in *Otia* 1625, waarin ze voor het eerst in druk verschenen zijn. Ik gebruik deze tekst omdat ik ook in de voorgaande hoofdstukken altijd ben uitgegaan van de *editio princeps* van elke besproken tekst. Voor zover het nodig bleek, heb ik ook latere drukken van de tekst (in de herdruk - van de gewijzigde druk uit 1634 - van de *Otia* uit 1641, in *Korenbloemen* 1658 en in *Koren-*

3 *Constantini Hvgenii Equitis Otiorvm Libri Sex*. Poëmata varij Sermonis, stili, argumenti. Hagae-Comitis, Typis Arnoldi Meuris, 1625; Liber VI, blz. 169-181, voorafgegaan door een 'Voor-Maning' op blz. 168. Zoals gebruikelijk duid ik dit werk in het vervolg aan met: *Otia* 1625.

bloemen 1672) bij mijn onderzoek betrokken, zoals ik dat bijvoorbeeld eveneens gedaan heb bij de bespreking van I.V.D.M.D.H.'s PF-vertaling[4]. Ik heb mij dus bewust gedistancieerd van de problematiek: verhouding handschrift[5] tot eerste gedrukte redactie, en verhouding tussen de gedrukte redacties onderling[6]. Ik beperk mij tot een bespreking van de aard en de kwaliteit van de in *Otia* 1625 verschenen 'proeve van vertaling' uit een specimen van 'der Italianen Thoneel-Stijl'[7], zoals die blijken bij vergelijking van Huygens' tekst met Guarini's verzen. Daarbij doet zich allereerst de vraag voor, welke PF-redactie Huygens gebruikt heeft.

2. Huygens' 'vorlage'

Blijkens de datering onder de afgedrukte fragmenten is de vertaling in 1623 tot stand gekomen. Tot dat jaar waren er, vanaf de *editio princeps* uit 1589, talloze PF-edities verschenen. Welke daarvan nu precies Huygens' *Vorlage* is geweest, valt moeilijk met zekerheid uit te maken: men zou daartoe tenminste over àlle Italiaanse PF's, verschenen tussen 1589 en 1623, moeten kunnen beschikken. Het lijkt bovendien voor ons doel van geen belang: de geconstateerde tekstverschillen tussen de *editio princeps* en de *editio definitiva* uit 1602 (bij Ciotti te Venetië verschenen) hebben geen van alle betrekking op PF I, 2 en *Coro* I, de PF-delen die door Huygens werden vertaald[8]. Het is overigens niet onwaarschijnlijk dat Constantijn heeft gewerkt op basis van een exemplaar van de *editio definitiva*, of een herdruk daarvan. Op twee plaatsen immers lijkt de Nederlander een extra-rijm aan te brengen, dat verband houdt met de marginale sententie-markering zoals men die sinds de Ciotti-editie van 1602 in de PF aantreft[9]. Hoe dit ook zij, ik zie geen ernstige bezwaren tegen een vergelijking van Huygens' tekst met Fassò's heruitgave van de definitieve PF-tekst uit 1602[10], als basis voor een beoordeling van de kwaliteit van de Nederlandse vertaling.

4 Zie boven, blz. 263, noot 26 en blz. 272-278.
5 Van de PF-fragmenten-in-vertaling kennen we het handschrift. Men vindt het ter KB 's-Gravenhage, K.A.XL, port.a, Fol. 169 t/m Fol. 181.
6 De gedrukte redacties zijn de volgende: *Otia* 1625 (herdrukt in 1644), *Otia* 1634 (herdrukt in 1641), de herdruk in *Korenbloemen* 1658, de herdruk in *Korenbloemen* 1672.
7 *Otia* 1625, blz. 168, een citaat uit de 'Voor-Maning'.
8 Zie boven, blz. 35-38.
9 Helaas heeft Fassò in zijn door mij gebruikte editie (zie volgende noot) die marginale aanduidingen n i e t afgedrukt. De extra-rijmen komen hier beneden, blz. 480, ter sprake. Voor details omtrent deze kwestie zie men dus daar.
10 *Opere di B. Guarini*, a cura di L. Fassò (Torino, 1950); met bescheiden modernisering van de schrijfwijze der woorden en interpunctie, aldus Fassò's mededeling op blz. 26.

3. Huygens' tekst

De volledige tekst van *Yet Overgesetts* vindt men in *Otia* 1625, blz. 169-181. Daarbij moet hier het volgende worden opgemerkt. De tekst uit *Otia* telt 272 versregels in I, 2 en 79 verzen in het *Choro*, dat is resp. 2 en 3 regels minder dan Guarini's PF I, 2 en *Coro* I.

In H u y g e n s ' s c è n e - t e k s t mist men de vertaling van de versregels 113 en 169. Controle in het handschrift van de vertaling wijst uit dat beide regels ook daar ontbreken. Nu treft men vanaf de *editio princeps* der *Korenbloemen* (dat is dus vanaf 1658) wèl een equivalent aan van PF I, 2, 113, maar n i e t van I, 2, 169. Het valt niet uit te maken of het toegevoegde vers van de hand van Huygens is[11]. Indien het zeker was dat het door Huygens zèlf toegevoegd is, dan zou er sprake zijn van een in 1658 verschenen verbeterde èn authentieke Huygenstekst, en zou deze de voorkeur verdienen boven de redactie uit de *Otia* 1625. Nu een en ander niet vaststaat, baseer ik mij toch liever op de laatste.

Met betrekking tot de blijvende omissie van r. 169 dient het volgende opgemerkt te worden. Het moet niet uitgesloten worden geacht, dat Huygens deze PF-regel nimmer vertaald, ja wellicht zelfs nooit gezien heeft. Om dit duidelijk te maken citeer ik hier de Italiaanse regel in zijn ruime context.

> (De Arcadiërs worden geteisterd door een pestepidemie, een wraakoefening van Diana, die beledigd is door Lucrina's gedrag ten opzichte van de Diana-priester Aminta[12]. Het Orakel, dat de bewoners van Arcadië geraadpleegd hebben om te horen hoe de plaag van hen afgewend kan worden, heeft gezegd - en Ergasto geeft deze woorden weer - dat:)

11 Na de uitgave der *Otia* schijnt - volgens een uiterst deskundig biblioloog en Huygenskenner - Huygens geen bijzondere zorg meer aan het drukken zijner *opera* besteed te hebben; niets wijst erop dat hij bij de *editio princeps* der *Korenbloemen* betrokken is geweest. Maar m i s s c h i e n is het toevoegen van een regel toch een zaak geweest waarvoor de aandacht of de hulp van de dichter is gevraagd; het valt op, dat de toevoeging van vers 113 een extra-rijm oplevert dat met geen enkel formeel kenmerk van de vertaalde Guarini-verzen overeenkomt. Dat lijkt in strijd met het principe dat aan Huygens' toevoegingen van rijmen in deze vertaling ten grondslag schijnt te liggen (zie beneden, blz. 480). Maar...na r. 115 begint bij Guarini de weergave van de lotgevallen van Aminta en Lucrina; en Huygens' equivalent van Guarini's r. 113 staat op de plaats van Guarini's r. 115! M.a.w., het rijmpaar dat in *Korenbloemen* 1658 door het wegwerken van een omissie ontstaat, markeert het begin van genoemd belangrijk verhaal over de zgn. voorgeschiedenis van de PF-intrige. Is het dus tòch werk van Huygens zèlf? Het lijkt zeer goed mogelijk, maar valt niet te bewijzen.
Voor het 'Aminta-Lucrina-verhaal' zie men boven, blz. 34, noot 82, en blz. 45. De hierboven bedoelde biblioloog-Huygenskenner is Prof. Dr. P.J.H. Vermeeren, in: *Vastaerts penn in arrebeyt*. In: *De Nieuwe Taalgids* 52 (1959), blz. 202-212, en 264-274, in het bijzonder blz. 207.

12 Zie boven, blz. 45.

[163] [...] Cintia era sdegnata, e che placarla
si sarebbe potuto, se Lucrina,
[165] perfida ninfa, o vero altri per lei
di nostra gente, a la gran Dea si fosse
per man d'Aminta in sacrificio offerta.
La qual, poi ch'ebbe indarno pianto e 'ndarno
[169] dal suo nuovo amator soccorso atteso,
[170] fu con pompa solenne al sacro altare
vittima lagrimevole condotta,
dove, [...][13]

Het wegvallen van r. 169 kan heel gemakkelijk onopgemerkt blijven. Immers, als de Italiaanse tekst deze regel niet had, kon *e 'ndarno* in 168 opgevat worden als louter een versterkende herhaling van *indarno* in diezelfde regel. Na deze herhaling, zo kon men dan concluderen, werd de zinsconstructie normaal met 170 vervolgd. Hetzelfde kan gezegd worden bij een over-het-hoofd-zien van de wèl afgedrukte regel door de vertaler; als eenmaal de Nederlandse tekst tot stand is gekomen zonder 169, valt de omissie van deze regel niet op, tenzij men origineel en vertaling nauwkeurig met elkaar gaat vergelijken.

In H u y g e n s ' *Choro*-t e k s t vindt men geen vertaling van resp. r. 22 en de r. 74-75. Het is merkwaardig dat men in de latere edities van de tekst de vertaling van r. 22 nog altijd mist; immers, niet alleen het rijmschema[14], maar ook de syntactische constructie zijn door het wegvallen ervan onafgerond gebleven, zodat men had mogen verwachten dat de omissie opgemerkt en hersteld zou zijn. Het niet weergeven van r. 74-75, die het einde van de voorlaatste 'strofe' van de reizang vormen, heeft alléén een onregelmatigheid in het rijmschema veroorzaakt; grammatisch vormen zij samen een eenheid waarvan de eliminatie op zichzelf niet behoeft op te vallen. Ook dit hiaat blijkt in latere edities van de *Choro*-tekst niet opgevuld.

4. De aard van de vertaling

Vergelijkt men Huygens' vertaling nauwkeurig met Guarini's tekst, dan ontdekt men dat de Nederlandse dichter zijn voorbeeld formeel zo dicht mogelijk heeft willen benaderen.

a. Syllaben-aantal van de versregels

De scène-tekst van de PF vertoont een afwisseling van zeven- en elf-

13 PF ed. Fassò, blz. 56: hier is Fassò overigens niet gelukkig in zijn modernisering van de interpunctie: ànders dan het geval is in de *editio definitiva* uit 1602, plaatst hij Ergasto's weergave van Cintia's woorden in de *in*directe rede t u s s e n a a n h a l i n g s t e k e n s ; ik heb hem daarin niet gevolgd.

14 Dat luidt: a*b*c*a**b*c*c*d*d*e*e (7 maal), gevolgd door de slotregels met *a**b**b*cc; de cursief gedrukte letters geven de rijmklanken van 7-lettergrepige regels aan; de overige sluiten elf-lettergrepige regels af.

lettergrepige verzen die incidenteel rijmen. In I, 2 zijn de elflettergrepige verzen ver in de meerderheid. Huygens' tekst vertoont - op één uitzondering na[15] - op precies dezelfde plaatsen binnen de scène (vanzelfsprekend heb ik in aanmerking genomen dat er enkele regels niet zijn weergegeven) soortgelijke regels als zijn voorbeeld.

Ook in de *Coro*-vertaling heeft Huygens precies dezelfde afwisseling van regellengte als Guarini's tekst vertoont, zonder één enkele uitzondering, tenminste als men rekening houdt met de gesignaleerde omissies. Dat wil zeggen dat Huygens in scène- en *Choro*-tekst zijn vertaling in regellengte identiek heeft gemaakt met zijn voorbeeld.

b. Rijmtechniek

Guarini's scène heeft op 7 plaatsen rijmende passages. Viermaal vindt men een gepaard rijm[16], tweemaal een omarmend rijm (abba en axa)[17] en éénmaal een ingewikkelder rijmpatroon (ababbcc)[18].

Vijf van deze passages treft men in Huygens' tekst op precies dezelfde plaatsen aan (3 van de gepaarde rijmen[19], 1 van de omarmende[20], en het ingewikkelde patroon[21]). De zesde passus (het resterende gepaarde rijm) blijkt één regel te zijn opgeschoven[22]. Het gesignaleerde axa-rijm vindt men in *Yet Overgesetts* daar ter plaatse noch in de directe omgeving ervan terug.

Op drie plaatsen heeft Constanter rijmen toegevoegd. De eerste en tweede maal betreft het een rijmpaar dat het einde aanduidt van een passus die sinds de *editio definitiva* van de PF als sententieus is gemarkeerd[23]. De derde keer blijkt Huygens de regel, die syntactisch en qua sententie-markering behoort bij de passus met het ingewikkelde rijmpatroon, in zijn rijmschema te hebben opgenomen[24].

Afgezien van het axa-rijm heeft de Nederlander dus alle rijmpassages van Guarini (praktisch) ter plaatse overgenomen. In zijn extra-rijmen wendt hij het rijm aan ter vervanging van de door hem nergens overgenomen sententie-markering.

15 De ene uitzondering is de plaatswisseling van de elf-lettergrepige r. 6 met de zeven-lettergrepige r. 5 van Guarini. Huygens r. 5 telt dus 11, r. 6 zeven lettergrepen.
16 Te weten: r. 7-8, 14-15, 19-20, 141-142 (ed. Fassò, blz. 51 en 55).
17 r. 237-240 (de orakelspreuk) en 260-262 (ed. Fassò, blz. 58 en 59).
18 r. 268-274 (ed. Fassò, blz. 59).
19 r. 7-8, 14-15 en 19-20 (*Otia* 1625, blz. 169).
20 r. 237-240 (*Otia* 1625, blz. 177).
21 r. 268-274 (*Otia* 1625, blz. 178).
22 r. 142-143 (*Otia* 1625, blz. 173).
23 r. 24-26 (*Otia* 1625, blz. 169-170) = ed. Fassò, blz. 52, waar als sententieus zouden moeten zijn gemarkeerd r. 21-26. Verder r. 70-71 (*Otia* 1625, blz. 171) = ed. Fassò, blz. 53, waar r. 69-71 gemarkeerd zouden moeten zijn.
24 r. 267 (*Otia* 1625, blz. 178).

In het *Choro* heeft Huygens Guarini's rijmschema op de voet gevolgd. Op grond van het bovenstaande kan men concluderen dat zijn vertaling qua syllabenaantal en rijmtechniek praktisch identiek is met het origineel.

Een soortgelijke vertaling van (een deel van) de PF ben ik elders niet tegengekomen. Ik heb dan ook de indruk dat Huygens' vertaalprincipe een curiosum mag worden genoemd. Zelf heeft hij dienaangaande iets gezegd in de inleiding tot zijn proeven van vertaling, die hij op 9 maart 1625 dateerde[25], maar nooit heeft laten drukken.

Hij spreekt daarin over ‘dese te voren ongebruyckte maniere van doen’[26], en verzoekt ‘wie sich het Boeck-beroep oyt bekroont heeft, met [hem] te bedencken, off, in gevalle van Oversettingen (die wij doch door de all-begeerlickheid deser tijden niet en konnen ontgaen) dese [vertaalwijze] daer voor niet te houden ware, dat sij in 'tvertalen van Gedichten soo de geesticheid vande uytsprake naertracht, dat sij sich minst vande waerheid af geeft’[27].

Huygens stelt dus zijn vertaalwijze in dienst van de kwaliteit van de vertaling. In het vervolg van zijn pleidooi wijst hij dan ook prozaoverzettingen van gedichten (als de ‘Fransche oversettingen buytens dichts die ons van dit Herder-spel ter hand komen’[28]) evenzeer af als hij het de berijmde vertaling - die hij klaarblijkelijk van de PF kent[29] - doet. Juist ‘de *Rima sciolta*, het Rijmeloos ongebonden dicht vande Italianen heeft [hem] doen hopen, datmen met even soo veel bods ten naesten bij even soo ver reicken soude mogen’[30].

Na deze opmerking is het niet meer dan logisch, dat Huygens zich in het vervolg van zijn stuk enigszins verontschuldigend uitlaat over zijn

25 Men vindt deze tekst in de ongenummerde (als 1 bedoelde) noot op blz. 284-285 van *De gedichten van Constantijn Huygens*, naar zijn handschriften uitgegeven door Dr. J.A. Worp, Dl. I (Groningen, 1892). In het vervolg aangeduid als: *Worp* I.

26 *Worp* I, blz. 284.

27 *Worp* I, blz. 284. *Boeck-beroep;* beroep van geleerde, van de man die met boeken omgaat of ze schrijft (*WNT* II[2], 1910); *bekroont:* zich gelegen laat liggen, bekreunt om (*WNT* II[1], 1637).

28 *Fransche oversettingen:* mij is tot 1625 maar één Franse proza-vertaling bekend, die van Roland Brisset, waarop Huygens' vernietigend oordeel niet van toepassing schijnt te kunnen zijn. Huygens zegt dat deze vertalingen het Herderspel ‘soo vermomt hebben’ dat ze hem over Guarini ‘wel eer deden oordeelen, als oock geleerde Luyden van Homerus uytspraken, hebbende niet als de Latijnsche oversettinge van sijn Gedichten verstaen, ende daer op ernstelick gevraegt off die gecke Grieck oock bij Menschen van verstand in achting wesen konde’. Vergist Huygens zich hier en overdrijft hij tevens schromelijk? Het lijkt erop...De mij bekende Franse PF-vertalingen heb ik hierboven, blz. 115-118 vermeld.

29 Dat moet dan die van Antoine de Giraud uit 1623 zijn; zie boven, blz. 117.

30 *Worp* I, 284, noot.

vertaling van de *Coro*, die niet in *rima sciolta* is geschreven en waarvoor zijn beroep op deze versvorm dus niet kan gelden. Ik heb mij, zo schrijft hij, ‘elders [dan in de scène-vertaling], namenlick inden Choro, aen all de selve maten en weêrslagen verplicht, die hij [Guarini] met soo veel moeytens niet ontworpen en heeft, oft sij en hebbens bijnaer wel soo veel in 'tnaerbootsen gekost, daer ick gaern bekenne de waerheit somtijds vrij wat krachts geleden te hebben, emmers vrij wat vercierings, soo 'tgeen verkleiningh heeten moet’[31].

Het komt er dus op neer, dat Huygens in dit - ongedrukt gebleven! - stuk een pleidooi houdt voor zijn vertaalprincipe ten aanzien van passages die in *rima sciolta* zijn geschreven, terwijl hij zich minder tevreden toont over zijn vertaling van de *Coro*, waar dit principe niet kon worden toegepast.

Daarmee zijn we toegekomen aan de vraag naar de kwaliteit van Huygens' vertaling. De beantwoording ervan zal duidelijk maken in hoeverre ons oordeel overeenstemt met zijn eigen gevoelen.

5. De kwaliteit van de vertaling

Om de kwaliteit van Huygens' eigen-geaarde vertaling te beoordelen, wil ik een tweetal passages - één uit de scène, één uit de *Choro*tekst - met het oorspronkelijke Italiaans vergelijken. Voor het gemak van de lezer laat ik beide passages zowel in het Italiaans als in het Nederlands volgen.

a. De scène PF I, 2 begint aldus, met de eerste claus van Mirtillo:

[1] Cruda Amarilli, che col nome ancora,
d'amar, ahi lasso! amaramente insegni:
Amarilli, del candido ligustro

31 *Worp* I, blz. 284-285, noot.
Na de hier geciteerde passage vervolgt Huygens: ‘Endelick, deze jongens [bedoeld zijn: Nederlandse verzen] zijnder af gekomen, met een' goede menighte, maer die wat bet als 'teen vijfde deel van 'tSpel uytmaken [een wel erg grove schatting: beide fragmenten tellen samen 354 Guarini-verzen, de héle PF heeft 6775 regels!]. De andere vier hebben van onse kloeckste longe letter-luyden door mijn toedoen onder sich laten verdeelen, sullende, acht ick, schier of mergen te vreden zijn haer goud onder mijn koper te laten smelten, ende soo t'samen een Niew werck aenden dagh helpen stellen dat sommige, naer wat gewoontes, aenvaerdelick oordeelen sullen’. Over dit ambitieuze plan wordt in *Otia* 1625 aldus gesproken: [na een citaat uit Horatius, *Satirae* I, 4, 141-142a, dat eindigt met: *nam multo plures sumus*] ‘die de hand aen dese niewe Reyen geslagen hebben, ende schier of naer eens den heelen Herder de Hollandsche huyck om sullen hangen, wanneer eenighe jonge Letter-luyden gedoogen sullen haer Goud onder mijn Koper gesmolten te worden’.
Het feit dat in *Korenbloemen* 1658 en *Korenbloemen* 1672 deze zin is weggelaten, wijst er ondubbelzinnig op dat het plan niet ten uitvoer is gelegd (wat ook *Worp* I, blz. 285, noot 2) vermeldt). Ik heb er nergens elders enig spoor van of enige mededeling over gevonden.

più candida e più bella,
[5] ma de l'àspido sordo
e più sorda e più fèra e più fugace;
poi che col dir t'offendo,
i' mi morrò tacendo;
ma grideran per me le piagge e i monti
[10] e questa selva, a cui
sì spesso il tuo bel nome
di risonare insegno.
Per me piagnendo i fonti,
e mormorando i venti,
[15] diranno i miei lamenti;
parlerà nel mio volto
la pietate e 'l dolore;
e, se fia muta ogn'altra cosa, al fine
parlerà il mio morire,
[20] e ti dirà la morte il mio martire[32].

Huygens vertaalt:

[1] VVrang' Amarill, die selver met het bitter
Van uwen naem leert bitterlick beminnen,
O Amarill veel blancker en veel schooner
Dan 't schoone blancke Keelkruyd,
[5] Maer doover en voorvluchtiger en feller
Dan self de doove Slangh is;
Misdoen ick u met spreken,
Mijn hert sal swijgend' breken.
Maer 'thoogh' en 'tlage land sal voor my schreewen,
[10] Soo sullen dese bosschen,
Die 'ck uwen schoonen name
Soo dickmaels leere melden:
In 't weenen der fonteinen,
In 't ruysschen van de winden
[15] Sult ghy mijn' treuringh vinden,
De deernis en het pijnen
Sal in mijn aensicht spreken,
Ia word' het alle stom, ten langen laesten
Sal noch mijn sterven schelden,
[20] En mijne dood sal u mijn' smerte melden[33].

Men kan vaststellen:

1. het chiasme in 3-4 is Huygens' eigen vinding (in *Korenbloemen* 1672 is het echter verdwenen, doordat 4 gewijzigd is in ‘Dan heldere Liguster;’)[34].
2. in 6 is ‘self’ toegevoegd.
3. het neutrale *morrò* (= zal sterven) in r. 8 is vervangen door het meer

32 PF ed. Fassò, blz. 51.
33 *Otia* 1625, blz. 169.
34 *Korenbloemen* 1672, XXVII Boeck, blz. 559; deze wijziging van de hele regel heeft klaarblijkelijk de marginale verduidelijking *Ligustro* bij ‘Keelkruyd’ overbodig gemaakt.

affectieve ‘(mijn) hert sal breken’; de laatste uidrukking kàn figuurlijk worden opgevat, de eerste (Italiaanse) niet.
4. *selva* (enkelvoud) wordt ‘bosschen’ (meervoud) (r. 10).
5. in 13-15 is bij Guarini de natuur actief, de toe ‘gesproken’ Amarilli passief, en zijn *fonti* èn *venti* gepersonifieerd; bij Huygens worden alleen de ‘fonteinen’ als personen voorgesteld en lijkt ‘ghy’ (= Amarill) actiever (‘vinden’ impliceert een zekere activiteit).
6. *parlerà* (= zal spreken) wordt ‘sal schelden’; het Nederlandse ‘schelden’ is peioratief, het Italiaanse werkwoord neutraal (r. 19).

Naar mijn mening kan men alleen op wat sub 6 werd geconstateerd, kritiek uitoefenen die steekhoudend is. De andere gevallen bevatten dermate subtiele verschillen dat men ze niet dan bij zorgvuldige bestudering opmerkt; storend zijn ze op generlei wijze. Al met al kan men niet anders dan bewondering hebben voor wat hier door Huygens is gepresteerd.

Vergelijkt men de rest van de scène-vertaling even nauwgezet met Guarini's verzen, dan stuit men ongetwijfeld op enkele woorden of uitdrukkingen die niet geheel geslaagd kunnen worden genoemd. Voorbeelden daarvan zijn:

‘vuyl vallen’ als weergave van *essere accusata* (beschuldigd zijn) (r. 67);
‘eigen’ voor *unico* (enige) (r. 84, resp. 83).

Ook vindt men een heel enkele maal een foutieve vertaling:

‘toegelaten’ voor *contesa* (betwist)[35] (r. 118).

Dit neemt echter niet weg dat men het zojuist geformuleerde oordeel ook voor die ‘rest’ kan handhaven.

b. *Coro* I van de PF begint als volgt[36]:

[1] Oh nel seno di Giove alta e possente
legge scritta, anzi nata,
la cui soave ed amorosa forza
verso quel ben che, non inteso, sente
[5] ogni cosa creata,
gli animi inchina e la natura sforza!
Nè pur la frale scorza,
che 'l senso a pena vede, e nasce e more
al variar de l'ore;
[10] ma i semi occulti e la cagion interna,
ch'è d'eterno valor, move e governa.
E, se gravido è il mondo e tante belle
sue meraviglie forma;

35 Ten gevolge van verwarring der werkwoorden *contendere* (betwisten) en *contenere* (bevatten)? Ook in Van Engelen's vertaling is Guarini's regel 118 in zijn tegendeel verkeerd! Deze vertaling is besproken op blz. 340-379.
36 PF ed. Fassò, blz. 75-76; de vertaling op rijm van deze verzen door I.V.D.M.D.H. vindt men boven, blz. 279-280.

e se per entro a quanto scalda il sole,
a l'ampia luna, a le titanie stelle[37],
vive spirto ch 'nforma
col suo maschio valor l'immensa mole;
s'indi l'umana prole
sorge, e le piante e gli animali han vita;
se la terra è fiorita
o se canuta ha la rugosa fronte,
vien dal tuo vivo e sempiterno fonte.

De *Otia* bieden de volgende tekst[38]:

VVet, groote Wett, in Iupiters voorsinnen
Geschreven, ja geboren.
Diens soete dwangh en lieffelick verkrachten
All dat geschapen is met Ziel en sinnen
Vervoert, en doet bekoren
Met 'tgen' het niet en kent, en daer na trachten:
Wett, groote Wett, diens machten
Niet dat alleen het gen' wy met het vlieten
Der uren sien vernieten,
Een' broose schorsch, maer 'tinnerlick bestieren
Van oorsaecks kettingen doen gaen en swieren;
Gaet dese Wereld groot, sien wijse baren
Soo vreemden wonderheden,
Leeft daer een geest die met sijn krachtigh leven
Wat Sonn en Maen beringht en sterre-scharen
Van boven tot beneden
Sijns selven deligh maeckt, en met doet leven
Wordt 'tleven ons gegeven
Genieten 't kruyderen, genieten 't Dieren,
Siet d'Aerde sich vercieren,
Siets' oock somtijds haer' kalen kopp verromplen,
[...][39]

Er vallen bij deze vertaling de volgende opmerkingen te maken:

1. *alta* en *possente* blijken vervangen door ‘groote’, dat geen van beide adequaat weergeeft. Het affectieve *Oh* blijkt niet 'vertaald', en de aanspreking wordt, anders dan bij Guarini, herhaald (r. 1).
2. Het plastische *seno* (boezem) blijkt vervangen door het abstracte ‘voorsinnen’, waarbij de beeldspraak uit 2 minder gelukkig past.
3. ‘en daer na trachten’ (r. 6) is niet meer dan een stoplap; overigens blijken de regels 3-6 b i j z o n d e r n a u w k e u r i g te zijn weergegeven. In 3 schijnt *forza* ten onrechte dubbel te zijn vertaald: met ‘dwangh

37 Fassò's noot bij *titanie* luidt (in vertaling): ‘machtige. Maar bij Vergilius, die in [Guarini's] *Annotazioni* wordt geciteerd, is “l'astro titanio” de Zon, zoon van de Titaan Hyperion (cfr. *Aeneis* VI, 725)’. Fassò attendeert hier dus op een vergissing van Guarini, die door Huygens ontweken schijnt.

38 *Otia* 1625, blz. 178-179.

39 r. 22 van Guarini's tekst is, zoals boven reeds werd opgemerkt, niet weergegeven; ook later is dit hiaat nooit opgevuld.

en met het te sterk negatieve ‘verkrachten’; maar dit laatste woord blijkt gebruikt in verband met *sforza* uit r. 6. ‘met Ziel en sinnen/ Vervoert’ geeft dan goed weer wat bij Guarini in 6 staat; een komma na ‘is’ in 4 zou verhelderend hebben gewerkt: nu is men geneigd 4b in Huygens' tekst in eerste instantie als een bijvoeglijke bepaling bij ‘All dat geschapen is’ te interpreteren. Het *quel ben* (*che* - lijdend voorwerp! - *sente ogni cosa creata*) blijkt ietwat verborgen aanwezig te zijn in Huygens' ‘doet bekoren’ (tot iets goeds verlokken; dus niet in de betekenis: verzoeken in religieuze zin).

4. in r. 7 wordt een herhaling van de begin-aanspreking toegevoegd.
5. *nasce e more* (wordt geboren en sterft) in r. 8 wordt afgezwakt tot alleen ‘vernieten’; iets dergelijks valt op te merken bij de vertaling van *'l senso a pena vede* (het gevoel maar nauwelijks ziet) met ‘wy...sien’.
6. In ‘'tinnerlick bestieren/Van oorsaecks kettingen doen gaen en swieren’ herkent men afzonderlijk *interna, governa, cagion* en *move* uit r. 10-11, zonder dat men helder inziet wat Huygens ons precies voor ogen wil stellen. De *semi occulti* en de bijvoeglijke bijzin bij *cagion: ch'è d'eterno valor* vindt men in de Nederlandse tekst niet terug.
7. 12-13 zijn goed weergegeven; maar in de vertaling van 14-16 valt weer een en ander op dat niet gelukkig blijkt. *scalda* hoort slechts bij *il sole*, daarentegen ‘beringht’ (omcirkelt; iets geheel anders dan verwarmt!) bij ‘Sonn’ èn ‘Maen’ (en misschien ook bij ‘sterrescharen’); *l'immensa mole* (de ontzaglijke constructie, het grote samenstelsel van het heelal) in r. 17 is zwak weergegeven met ‘Van boven tot beneden’; de bijvoeglijke naamwoorden bij *luna* en *stelle*, beide op de grootsheid ervan duidend (r. 5), blijken geëlimineerd. En als *maschio valor* (r. 17) wordt vertaald met ‘krachtigh leven’ (vert. r. 14), verdwijnt grotendeels de kosmische-huwelijksbeeld-spraak met de mànnelijke hemel en de (vroùwelijke) zwangere aarde.
8. de verbinding tussen 17 en 18 die Guarini met *indi* (diensvolgens) legt, blijkt bij Huygens vervallen. Het plastische *l'umana prole/sorge* (alle mensenkinderen richten zich op) wordt volledig van zijn aanschouwelijkheid beroofd door de weergave ‘Wordt 'tleven ons gegeven’. ‘Genieten’ vindt géén equivalent bij Guarini die in r. 19 slechts *han* (hebben, bezitten) schrijft.
9. Huygens' adjectief ‘kalen’ in r. 21 vindt bij Guarini geen enkele steun. Deze heeft in r. 21 wèl *canuta* (witharig), maar dit schijnt onvertaald te blijven. [Het ontbreken van r. 22 bij Huygens (zie boven, bl. 479) noodzaakt mij om hier voorzichtig te formuleren].

De nauwkeurige vergelijking van de twee *C*(*h*)*oro*-teksten rechtvaardigt naar mijn mening de volgende conclusie: Huygens heeft zichzelf hier

een te zware opgave gesteld. In deze 21 regels treft men enkele passages aan waarvoor men bewondering hebben kan: de weergave van r. 3-6 waarin Huygens praktisch elke nuance van het Italiaans in zijn Nederlandse verzen heeft weergegeven; en 12-13 die evenzeer adequaat vertaald zijn. Elders echter zijn er te veel nuanceringen verloren gegaan om van een werkelijk geslaagde vertaling te kunnen spreken. Voor het gehéél geldt dat men de Nederlandse tekst, zonder er het Italiaans naast te leggen, slechts met veel moeite volledig begrijpen kan. Ongetwijfeld moet men Guarini's tekst eer k u n s t i g dan m o o i noemen; Huygens' verzen zal men echter als g e k u n s t e l d ervaren.
Wat hier naar aanleiding van het besproken fragment is gezegd, geldt evenzeer voor de *Coro*-vertaling als geheel. Ook verderop treft men passages aan die grotendeels geslaagd mogen worden genoemd; maar telkens stuit men toch weer op woorden en uitdrukkingen waarop men kritiek kan en moet uitoefenen. *Grosso modo* is bijv. de weergave van 45-55 geslaagd; *en détail* moet men echter opmerken:

Huy.		**Gua.**
r. 46	'rouw' met dativus (ruw) lijkt zwak voor *nemico* (vijandig)	r. 45;
r. 50	'bewegen' (bewogenheid) lijkt zwak voor *fiamma* (liefdesvlammen)	r. 45;
r. 50	'stooren' lijkt zwak voor *offendere* (beledigen)	r. 50;
r. 52	'rouwe' (in rijmpositie!) is onjuist voor servir (dienen)	r. 52;
r. 55	'te hoon heit' (heeft), onvolledig voor *fugge e sprezza* (vlucht en veracht)	r. 55.

Concluderend: Huygens heeft bewezen tot veel in staat te zijn. De vertaling van de (eenvoudiger) scène-tekst is hem echter beter gelukt dan die van de (zo veel moeilijker) *Coro*-tekst. Zijn *Choro* is een moeilijk leesbare, en in details soms minder gelukkig geformuleerde weergave van Guarini's kunstige en zwaarwichtige tekst. Dat is ongetwijfeld een gevolg van zijn poging om, behalve Guarini's syllaben-aantal, ook diens rijmschema op de voet te volgen.

6. Besluit

Voor zover ik weet, kennen we geen reacties van tijdgenoten of vrienden op Huygens' virtuoze proeve van vertaling. Hijzelf vond ze klaarblijkelijk - ondanks eigen bezwaren, waarvan hij in zijn 'Voor-Maning' bleef getuigen[40] - van voldoende kwaliteit om ze in zijn *Otia* te

40 'Doch soo verre ben ick van die [de in de vorige zin genoemde "eersten stoot van de oordeelen"] t'mijnen voordeele te willen afbedelen, dat ick oock de all te gunstige Rechters voor mijn eighen teghenspreken niet en derve versekeren, op den grond die ick boven aengewesen hebbe [dit doelt op de bezwaren die men in het algemeen tegen vertalingen kan aanvoeren, en op het bestaan van "meesterlicker handen dan de mijne"]. Want, sonder ons

publiceren en in herdrukken van zijn werk te handhaven. Het oordeel van Bilderdijk, die in zijn Huygens-uitgave[41] de vertalingen heeft becommentarieerd, is niet voldoende gefundeerd, ondanks de schijn van het tegendeel. Op grond van het feit dat een groot aantal regels van detailkritiek is voorzien, zou men verwachten dat Bilderdijk de teksten zeer nauwkeurig heeft geëvalueerd. Maar van de omissie van het vijftal regels maakt hij geen gewag; en over Huygens' handhaving van syllaben-aantal en rijmschema rept hij met geen woord. Als hij dan terloops - bij de bespreking van de kwaliteit van r. 21 van het *Choro* - een algemeen vonnis velt met de woorden: ‘Neen, Huygens had de gaaf van 't Dichterlijk vertalen niet’, is dit daarom zwak gefundeerd en naar mijn mening ook onbillijk.

Ik heb in geen enkele PF-vertaling in het Nederlandse taalgebied duidelijke invloed aangetroffen van Huygens' *Yet Overgesetts*. Geen van de latere PF-vertalers heeft er blijkbaar behoefte aan gehad Huygens' vertaalprincipe over te nemen. Gezien de moeilijkheden die aan deze vertaalwijze inherent zijn, moeilijkheden die ook Huygens zèlf niet geheel heeft kunnen overwinnen, getuigt deze houding van wijze bescheidenheid.

Yet Overgesetts blijkt aldus een alleenstaand, niet ten volle geslaagd, maar curieus experiment van de jonge, virtuoze dichter. Een bespreking ervan mocht in deze studie niet ontbreken, hoewel opzet en bedoeling ervan geheel anders blijken dan die van de in de voorgaande hoofdstukken besproken werken. Vandaar dat ze min of meer apart geplaatst is: buiten de chronologische opzet van het tweede deel van dit boek, als een soort toegift.

te vleyen, zijn de vertalighen [sic] van fraeye Schriften veel meer als schaduwen van schoone lichamen? ende zijn die niet menighmael de onghelijckste, de slimste, de mismaeckste?’ *Otia* 1625, blz. 168.

41 C. Huygens, *Koren-Bloemen*. Nederlandsche Gedichten. Met ophelderende aanteekeningen van Mr. W. Bilderdijk. Zesde Deel. Aanteekeningen (Leiden, 1825), blz. 369-375.

Hoofdstuk XIII
Besluit

In de voorafgaande hoofdstukken zijn o.a. zeven Nederlandse vertalingen van de PF ter sprake gebracht. Vijf ervan konden op hun merites beoordeeld worden omdat we de tekst ervan bezitten; daarbij bleek dat men, wat de Noordnederlandse vertalingen betreft, duidelijk kan spreken van een kwaliteitsverbetering in de loop van de ruim dertig jaren waarin zij het licht zagen. De eerste, Vander Eembd's prozavertaling uit 1618, is van inferieure kwaliteit. De overzetting in proza van I.V.D.M.D.H. uit 1638 bleek in zoverre een verbetering, dat de woordelijke weergave correct is; maar zij bleef in gebreke in de overdracht van de lyrische kwaliteiten van Guarini's spel, ook al werden de lyrische passages behalve in proza ook op rijm weergegeven. Bloemaert's berijming van I.V.D.M.D.H.'s werkstuk, uitgegeven in 1650, handhaaft de correctheid van weergave uit het voorbeeld, maar faalt duidelijk wat de transpositie van de toon en de kleur van Guarini's verzen betreft. In dit laatste slaagt De Potter's *Getrouwen Herder* uit datzelfde jaar 1650 wèl, onder meer door variatie in metriek bij de lyrische passages. Maar ook deze vertaling in - merendeels - alexandrijnen blijft duidelijk ten achter bij de zoetvloeiendheid van het origineel in *endecasillabi* en *settenari sciolti*. De enige bekende Zuidnederlandse PF-vertaling uit omstreeks het midden van de eeuw bleek een volkomen mislukking te zijn; de maker, Van Engelen, miste klaarblijkelijk de capaciteiten, nodig voor het slagen van een zo ambitieus werk als een PF-vertaling is.

Het kan dan ook niet verwonderlijk heten dat van deze vertalingen alleen die van De Potter zich langdurig kon handhaven. Beleefde I.V.D.M.D.H.'s prozavertaling één herdruk, in 1646 - in de tweede helft der zeventiende eeuw werd nog slechts De Potter's boek herdrukt: in 1678, en tweemaal in 1695.

Ook op andere wijze leefde het werk van De Potter na 1650 voort. Twee van de drie ons bekende PF-bewerkingen, werden door hun auteurs gebaseerd op de voor hen meest recente De Potter-editie. Peys trok zijn herdersspelletje van 1671 uit de *editio princeps*, Boon van Engelant zijn *Dorinda* (1735) uit de *editio ultima*.

De derde - chronologisch de eerste! - bewerking, Rodenburgh's *Trouwen Batavier* (uitgegeven in 1617), bleek hoogstwaarschijnlijk op een Italiaanse editie van de PF gebaseerd. Het is in velerlei opzicht een curieuze bewerking. De auteur transformeerde daarin de pastorale tragicomedie van Guarini in een gedepastoraliseerd Haags treurblijeinde-spel van Liefde en Min. Hij had slechts oog voor de tragicomische *fabula* van zijn voorbeeld. Nòch het pastorale, nòch het formeel-exemplarische element, twee essentialia in de ogen van Guarini die met de *Aminta* wilde emuleren en de pastorale tragicomedie wenste te introduceren, zijn in de *Trouwen Batavier* gehandhaafd.

Nog binnen het tijdperk waarin vertalingen van de PF het licht zagen, valt de publikatie van twee der vier behandelde, met de PF op enigerlei wijze verbonden toneelspelen die besproken werden: *Granida* (1615) en *Leeuwendalers* (1647). Hooft's spel, eveneens een tragicomedie van Liefde en Min, bleek slechts een zeer oppervlakkige connectie met de PF te hebben. De ontlening van enkele fragmenten en van een enkel detail aan Guarini's spel staat in dienst van een qua geest anti-pastoraal stuk. Niet omwille van de PF-zèlf, maar omdat deze nu eenmaal een hem goed bekend pastoraal spel was, gebruikte Hooft ze voor zijn *Granida*; van invloed op zijn spel is eigenlijk geen sprake. - Vondel's Lantspel heeft veel nauwere relaties met de PF. De auteur van *Leeuwendalers* gebruikt een reeks motieven uit het Italiaanse stuk, maar neemt niet de structuur ervan over; voor de grote lijnen van zijn spel is hij te rade gegaan bij Tasso's *Aminta*. Hij schrijft met dat al een drama dat - hoe beïnvloed ook door de twee genoemde Italiaanse pastoralen - géén pastorale is in de Italiaanse zin van het woord, maar behoort tot een genre dat Guarini en zijn voorgangers strikt daarvan gescheiden wensten te houden: een *fabula rustica*, een spel van het land.

Het moet opvallend heten dat de vertalingen - die hier te lande slechts tot 1650 werden gemaakt - alle van de hand zijn van auteurs die zich voor zover wij weten, verder nimmer op het gebied van de *pastorale dramatique* hebben bewogen. Men zou verwacht hebben dat het juist pastorale dramaturgen waren die zich, uitgerust met voldoende kennis van het Italiaans of het Frans, aan een PF-vertaling zetten. Maar het zijn niet een B. Fonteyn[1] of een J.H. Krul[2] die dat hebben

1 B. Fonteyn (1603- vóór 1649), auteur van een soort herderspel *Romilius en Pelagia* (1644). Voor de karakteristiek zie men: Worp, J.A., *Geschiedenis van het Drama en van het Tooneel in Nederland*. I. Groningen, 1904, blz. 405. - Fonteyn vertaalde N. Secco's *Gli Inganni* (1549); zie Clemens, J.Th.W., *Italiaanse boeken in het Nederlands vertaald* (*tot 1800*). Groningen, 1964, blz. 109, nr. 235. Over Fonteyn schreef J.A. Worp in *Oud-Holland* III, 1884, blz. 141-160.

2 J.H. Krul (1601-1646), auteur van o.a.: *Celion en Bellinde, Pastoral Bly-eyndspel, getrocken Uyt de Fransche Astrea*. (1632?), met als bron H. d'Urfé's *Astrée* I, 10e boek; het oorspronkelijke *Pastorael Bly-Eyndigh Spel, van Cloris en Philida*, Amsterdam 1631; een (slechte) vertaling uit het Frans (*I. Kruls Blinden-Minnaer van Smirne, Tooneel-Spel. Uyt de Fransche Tael overgeset*, Amsterdam, 1648); en misschien een bewerking naar een Italiaanse (*Orlando Furioso*-)tekst: *Hellevaert van Rodomond*, Amsterdam 1645). Zie: Wijngaards, N., *Jan Harmens Krul, Zijn leven, zijn werk en zijn betekenis*. Zwolle, 1964, blz. 207, 192, 244-245 en 241.

gedaan. Bovendien zijn ook de spelen, die vóór 1650 onder invloed van de PF tot stand zijn gekomen, *niet* van de hand van pastorale auteurs.

Het is dus duidelijk dat de bestaande belangstelling voor de PF niet gezocht moet worden in de kringen van de auteurs van pastoraal toneel uit de eerste helft der eeuw. De oorzaak hiervan lijkt mij gelegen in het feit dat deze schrijvers zich oriënteerden op de Fránse *pastorale dramatique*. Dit Frans pastoraal toneel nu - ontstaan in de tweede helft van de 16e eeuw en toen aansluitend bij de Italiaanse ontwikkeling die culmineerde in de *Aminta* en de PF[3] - was na het verschijnen van de eerste *Parties* van H. d'Urfé's *Astrée*, geheel in de ban van dat boek geraakt[4]. De PF lag van toen af steeds duidelijker aan de rand van het gebied waar men de inspiratiebronnen voor zijn pastorale spelen zocht. Het spel werd meer en meer beschouwd als een tragicomedie, minder als een pastorale. Want p a s t o r a a l werd langzamerhand synoniem met: galant, vol *merveilleux*, zich afspelend op eigen bodem; en dàt pastorale vond men nu juist niet in de PF. Dit spel las men wel en men bewonderde het, evenwel niet meer als pastorale, maar als ingenieus gebouwde tragedie met blij einde, waarvan de *fabula* zich in de herderswereld van Arcadië afspeelde, zònder dat men echter dit laatste als kenmerkend voor een pastorale zag of misschien wel kon zien. Ook voor Nederlanders die zich inspireerden op de Franse letteren, lag het wezenlijke van de PF niet in het pastorale vlak waarop Guarini met Tasso's *Aminta* wedijverde, en evenmin in het oorspronkelijk-pastorale divertissement op klassiek-literair gebied. Het wezenlijke was gelegen in het tragicomisch lot van Mirtillo, in de zedeles die erin besloten lag: trouw wordt beloond, liefde overwint, de liefdeloze wordt bekeerd. Het is dan ook juist deze moraal waarover de vertalers in Nederland spreken als zij méér dan de traditionele beweegredenen voor vertalen en publiceren vermelden[5]. Men zou kunnen zeggen: de PF is in Nederland voor de lezers, voor de vertalers en voor de schrijvers van pastoraal toneel vóór 1650 te zeer een ‘pastorale’ *tragicomedie* om voor de tragicomische *pastorale* van belang te zijn.

Ná 1650 worden - zoals ik reeds opmerkte - nog slechts herdrukken van De Potter's *Getrouwen Herder* gepubliceerd. Een nieuwe vertaling - uitgezonderd de Zuidnederlandse van Van Engelen, decennia ná de pastorale *vogue* aldaar, slecht, en blijkbaar weinig succesvol - wordt

3 Gerhardt, Mia I., *La Pastorale. Essai d'analyse littéraire*. Assen, 1950, blz. 247.
4 Gerhardt, Mia I., a.w., blz. 271.
5 Zie bijvoorbeeld Vander Eembd's Voorrede, waarin de vertaler het spreekwoord *Den volharder windt* aanhaalt en spreekt over Mirtillo's ‘uyt-der-maeten prijs-waerdighe trouvve’ (4e ongenummerde blz.) Cfr. hierboven, blz. 230.

niet meer gemaakt. Wel verschijnen dan de reeds vermelde bewerkingen van Peys en Boon van Engelant alsmede een tweetal toneelstukken dat nauwe relaties heeft met Guarini's spel: de *Amarillis* van Alewyn en de *Adelheide* van Hoofman. Deze vier nu kan men wèl pastoraal toneel noemen.

Drie ervan dragen op de titelpagina een benaming die in dat opzicht duidelijk genoeg is: Harders- en Harderinnen-spel (Peys), Bosch-Tonneel-Spel (Hoofman; vgl. *favola boscareccia* als aanduiding van de *Aminta*) en Harderspel (Boon van Engelant). De titel van het vierde stuk, *Amarillis*, verwijst op zichzelf ondubbelzinnig naar het pastorale karakter van het spel; dat doen ook een aantal namen van de andere personages, en de functieomschrijving van figuren als Sylvaan, Amarillis, Damon. De genre-aanduiding op de titelpagina noemt het spel echter slechts tragicomedie, en het in het voorwerk opgenomen lofdicht van D. Buysero spreekt van een opera(tekst).

Ik meen dat uit de twee voorgaande alinea's geconcludeerd mag worden, dat het zicht òp en de rol van de PF in de Nederlandse literatuur ná 1650 anders is geworden dan in de eerste helft van de eeuw. Immers, wat zien we? Men blijkt van mening dat de PF zoals De Potter die heeft overgezet - en dat is, zoals wij gezien hebben, integraal - geen herdersspel is dat nog op het toneel gebracht kan worden. Wil de *Getrouwen Herder* speelbaar zijn, dan dient de tekst geadapteerd te worden.

Peys, duidelijk een man van het theater en kenner van de klassicistische toneelvoorschriften, is er op uit, de *fabula* en de personages van het origineel te behouden. Hij snoeit slechts het al te statischdeclamatorische en niet-dramatische weg, en houdt dusdoende een inderdaad goed speelbaar stuk over. De beperking tot het wezenlijkdramatische en de bereikte versnelling van het handelingsverloop hebben echter tot onbedoeld gevolg dat de gebreken van Guarini's spel en personages verscherpt waarneembaar worden. Het lijkt mij niet gewaagd te veronderstellen dat zij er mede toe hebben bij gedragen dat Peys' spel, op zichzelf beschouwd alleszins geslaagd, toch niet succesvol is geweest. Het is zelfs denkbaar dat de enkele opvoeringen en de verbreiding van het tekstboekje de reputatie van de PF verzwakt of tenminste discutabel gesteld hebben. Het lijkt mij plausibel te veronderstellen dat de eerste herdruk van De Potter's volledige tekst, die van Bouman uit 1678, een tegemoetkoming is aan de toegenomen vraag naar Guarini's spel om er beter over te kunnen discussiëren.

Boon van Engelant's bezwaren tegen de *Getrouwen Herder* als pastoraal speeldrama gaan verder dan die van Peys. De vertaler van *Aminta* verwerpt de structuur van de PF die hij, in tegenstelling tot Guarini zèlf, niet gemengd, maar dubbel acht[6]; althans, afgaande op zijn han-

6 Zie voor de termen ‘gemengde’ en ‘dubbele’ structuur’ hierboven, blz. 93.

delwijze en zijn betoog over het ‘splitzen’ van de twee ‘gevallen’, moet men het wel zo formuleren. Hier wordt wel bijzonder duidelijk hoe men in zijn tijd het pastorale onverenigbaar achtte met een zo ingewikkelde structuur als die van de PF. Boon's uitgesproken voorkeur voor de enkelvoudige intrige van *Aminta* wijst in dezelfde richting. En na Smallegange's eerste vertaling uit de vroege jaren van de tweede helft van de 17e eeuw[7], is het in de eerste decennia van de 18e eeuw ook juist weer die *Aminta* en n i e t de PF die meerdere malen[8] vertaald wordt. De bewerkingen van Peys en Boon van Engelant maken duidelijk dat de PF door hen als een pastorale tekst wordt beschouwd die echter bewerkt dient te worden om een *pastorale dramatique* te zijn. De bewerking is aanvankelijk een besnoeiing, later een ‘verenkelvoudiging’ van de ingewikkelde structuur.

In Frankrijk moeten - zoals men weet - na de overwinning van de *doctrine classique* de tragicomedie en de pastorale wijken voor de pure vormen van tragedie en comedie. De tragicomedie verdwijnt dan van het toneel, de pastorale gaat op in het muziekdrama, de opera[9]. Alewyn's *Amarillis* (1693) nu lijkt voor Nederland op een soortgelijke ontwikkelingsgang te wijzen. Want dit eerste spel na 1650 dat duidelijk sporen van PF-invloed vertoont, is een opera-tekst die formeel schijnt aan te sluiten bij Quinault's teksten[10] waarvoor Lully de muziek schreef: de eerste moderne opera's. Men zou kunnen zeggen: Alewyn ‘gebruikt’ voor zijn opera-tekst de PF, omdat dit spel een pastorale is en juist daarom dienstig kon zijn voor een opera-tekst zoals men die in zijn dagen in Frankrijk schreef.

Hoofman's *Adelheide* (1717), een ‘Nederlandse *Aminta* met PF-invloeden’, getuigt er eveneens van, dat Guarini's spel als een pastorale wordt beschouwd, althans goed kan dienen bij het samenstellen van een pastorale die echter in hoofdzaak toch gebaseerd wordt op de eenvoudiger *Aminta*.

Misschien kan men voorzichtig tot het volgende concluderen: In Nederland is de PF vóór 1650 vooral als een tragicomedie gezien, ná

7 Uit 1660. Zie Clemens' in noot 1 aangehaalde werk, blz. 117, nr. 253.

8 Namelijk in 1711, 1715 en 1722. Zie Clemens, a.w., blz. 118, nrs. 254-256.

9 Zie: Herrick, M.T., *Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy, France and England*. Urbana, 1955, blz. 153-154; Bray, R., *La Formation de la Doctrine classique en France*. Paris, 1969, blz. 329-331; Lancaster, H.C., *The French Tragi-comedy. Its Origin and Development from 1552 to 1628*. Baltimore, 1907, blz. 148-154.

10 Vanaf *Cadmus et Hermione* (1672) hebben zijn *tragédies en cinq actes et en vers* alle een *Prologue* in de vorm van een afzonderlijk spelletje met eigen personages waarna het eigenlijke spel volgt. De tekst van die spelen is rijk gevarieerd in regellengte, en bevat verschillende strofische vormen en rijmschema's. Hetzelfde kan men in *Amarillis* constateren. - Quinault's teksten heb ik leren kennen uit: Quinault, Ph., *Théâtre choisi. Nouvelle édition précédée d'une notice biographique*. Ed. V. Fournel. Paris, 1882.

1650 als een pastorale tekst die eerst na bewerking op het toneel gebracht kon worden. Die klassicistische kritiek op basis van de *doctrine classique*, welke kritiek aanvankelijk in Frankrijk[11], maar tegen het eind van de eeuw vooral in Engeland[12] wordt geformuleerd, zal er wel verantwoordelijk voor moeten worden gesteld dat de PF in de tweede helft van de 17e eeuw als een pastorale werd beschouwd, en daarom zijn bijdrage ging leveren voor de opera-teksten waarin het pastorale de wijk moest nemen op straffe van geheel van het toneel te verdwijnen.

Rond 1700 formuleert men dan, zowel in Frankrijk als in Engeland, zijn bezwaren tegen de PF als pastorale. Men doet dat op basis van de mening dat pastorale poëzie de lezers een wijkplaats moet verschaffen waar zij vrij zijn van de ernstige problemen des levens[13]. Men eist van de pastorale dat zij slechts een gelukkig makende idylle is. Tegen een dergelijke eis is een spel als de PF zeker niet bestand. De maniëristische en barokke ingeniositeit en de diepverscholen wezenlijke zin van Guarini's spel zijn allesbehalve idyllisch te noemen. De *Aminta* komt daarvoor eerder in aanmerking; in ieder geval heeft het spel van Tasso zijn eenvoudiger structuur en zijn stilistische bescheidenheid (het 'gemis' aan stilistische bravourstukjes) voor op de PF. Hoe dit ook zij, Tasso's spel wint het ook in Nederland van de PF: men vertaalt het en baseert er 'eigen' spelen op, terwijl Guarini's PF uit het gezichtsveld verdwijnt. De enige poging ten onzent om er twee spelen-à-la-Tasso van te maken mislukt vanzelfsprekend. En dan valt het doek voorgoed. De lotgevallen van de PF in de Nederlandse dramatische literatuur van de 17e en 18e eeuw vinden met de mislukte poging van Boon van Engelant hun einde.

11 Woordvoerders zijn: E. Menagio (= G. Ménage) in de *Préface* van zijn *Aminta*-editie (1655); R. Rapinus (= R. Rapin) in *Eclogae cum Dissertatione de Carmine Pastorali* (1659); en in Nederland L. Meijer in *Naauwkeurig Onderwys in de Tooneel-Poëzy* (geschreven tussen 1669 en 1671, maar pas gepubliceerd in 1765).

12 Met name door J. Dryden, aanvankelijk in de *Preface* van *Sylvae* (1685), later in *Parallel of Poetry and Painting* (1695). Zie Perella, N.J., *Amarilli's Dilemma: The Pastor Fido and some English Authors*. In: *Comparative Literature*, vol. xii, 1960-1961, blz. 348-359, met name blz. 351; verder Herrick's *Tragicomedy*, blz. 309.

13 Het eerst door B. le Bovier de Fontenelle in *Traité sur la nature de l'eglogue* (1688); dan door J. Addison in een artikel in *The Guardian* van 1713 en door A. Pope in *Discourse on Pastoral Poetry* (1717). Vgl. Perella in zijn artikel (zie vorige noot), blz. 351.

Sommaire

Dans la première partie de cette étude nous analysons le *Pastor Fido* (1589) de B. Guarini, sous ses différents aspects. La pièce que l'auteur présente comme le prototype d'une *tragicomedia pastorale* et qu'il défend et explique comme une nouvelle forme, légitimée par les théories classiques, est l'aboutissement de l'évolution qui a conduit au drame pastoral en Italie vers le milieu du 16e siècle. C'est ce que nous expliquons au chapitre I. Cette évolution a pris son point de départ dans les *Idylles* de Théocrite au début du 3e siècle avant notre ère. Ces petits poèmes lyriques et épiques, de caractère plutôt réaliste et ironique, ont pour sujet des pâtres contemporains de l'auteur et issus du même terroir. Ils furent imités, avec des variantes, par Virgile. Au 1er siècle avant notre ère celui-ci écrivit ses *Bucoliques*, qui sont aussi des poèmes lyrico-épiques, mais pénétrés de son esprit nostalgique et porté à idéaliser les choses. Il situe de préférence ses tableaux dans un pays imaginaire, l'Arcadie, où se déroule la vie idéale à la campagne.

Les *eclogae* des Trecentistes italiens, les *egloghe* italiennes légèrement postérieures et les *egloghe rappresentative* de la fin du 15e siècle, marquent les étapes d'une évolution aboutissant au drame pastoral. Elles sont de plus en plus dialoguées, revêtent même une forme qui les rend propres à être récitées et représentées en public. En même temps elles changent d'esprit par de multiples influences. Mentionnons notamment la littérature épique de caractère pastoral italien du 14e siècle, qui introduit les thèmes de l'amour sensuel et de la mort menaçant l'amour terrestre (Boccace); le roman pastoral italien du 15e siècle, qui introduit les allusions littéraires (Sannazaro); et les épopées italiennes du 16e siècle, qui apportent la diversité d'aventures imaginaires de personnages appartenant aux deux sexes, imbus de l'idéal d'honneur et de fidélité chevaleresques (l'Arioste, les Tasse père et fils).

Le point final se situe vers 1540. C'est alors que nous voyons apparaître la pastorale achevée: une pièce en vers (souvent d'un mètre varié); avec une *fabula* imaginée sur l'amour, la fidélité et la menace de la mort; baignant dans une atmosphère située dans un entourage

rustique, une Arcadie où l'Age d'Or vient seulement de finir, parmi des bergers qui se trouvent être des courtisans travestis, d'une grande érudition littéraire et parfaitement au courant des circonstances dans lesquelles vivent les spectateurs, et dont la conception morale se situe à l'échelon de l'amour et de l'honneur. Ce genre de drame mélange *utile dulci*; il est fondé sur la reconnaissance de la réalité représentée sur la scène comme travestissement de la situation réelle des acteurs et des spectateurs, provenant du même milieu social.

L'histoire succincte du drame pastoral allant des premiers spécimens de 1538 (*I due Pellegrini* de Tansillo et l'*Amarante* de Casalio) jusqu'au *Pastor Fido* de 1589, nous montre que toute une série de pièces pastorales contient des thèmes que l'on retrouve dans le PF. Nous pouvons constater également le rôle important joué par l'*Aminta* dans la génèse, la forme et le caractère du PF.

Guarini n'a-t-il pas conçu sa pièce comme une *emulatio* avec la *favola boscareccia* du Tasse? La dénomination du genre telle qu'elle est donnée par le Tasse n'indique que le caractère pastoral de sa pièce qui s'insère parfaitement dans la tradition indiquée. En caractérisant son PF de *tragicomedia pastorale*, Guarini va beaucoup plus loin dans ses prétentions. Dans le chapitre 2 nous résumons de façon détaillée le contenu du PF. Dans le 3e chapitre nous analysons les prétentions dont nous avons parlé ci-dessus. Dans la part qu'il prend à la polémique sur le PF Guarini précise ce qu'il entend par tragicomédie pastorale.

Il en ressort que c'est à dessein qu'il a employé le mot ‘pastorale’ comme adjectif. Sa pièce se situe clairement dans la tradition pastorale: c'est une *fabula* inventée qui se passe parmi les bergers traditionnels en Arcadie, dans un passé lointain où les souvenirs de l'Age d'Or sont encore vivants; il y est question d'amour, de fidélité et d'honneur; la menace de la mort y joue un rôle important; le langage présente une floraison de formes poétiques. Or tout cela n'a qu'un intérêt secondaire, le PF est tout d'abord tragi-comédie. Guarini s'explique longuement sur les traits caractéristiques de ce ‘nouveau’ genre, parmi lesquels les notions de fin instrumentale et de fin architectonique jouent un rôle important. Il décrit le premier de ces objectifs comme une *imitatio* d'éléments tragiques et comiques - empruntés aux Antiques - qui résultent en un seul *exitus felix* où l'*agnitio* et le *peripeteia* jouent tous deux un rôle. L'objectif architectonique se trouve être la catharsis de la mélancolie. En premier lieu l'auteur s'efforce de donner à son public le *dulce* auquel il aspire, c'est à dire la représentation - sous une forme aussi parfaite que possible - d'une réalité tragicomique imaginée. Ce public ne cherche ni la purification de la peur (le but de la tragédie) ni un amusement frivole (but de la comédie). En second lieu il vise à libérer ses spectateurs de la mélancolie. Cette préoccupation de la technique, pour plaire au public qui veut être amusé ‘prodigieuse-

ment', prélude au *Secentismo* qui, indifférent au point de vue moral, ne cherche que la *meraviglia* du public.

Pour ce qui est de la forme, le PF se réfère au théâtre classique, non pas tant à ce que les Anciens ont produit, puisqu'ils ne connaissaient ni la pastorale ni la tragi-comédie de caractère sérieux, mais plutôt à leurs théories. C'est, du moins, ce que disent les interprètes, parmi lesquels se range Guarini, qui défendent la thèse que notamment la *Poetica* d'Aristote permet des pièces telles que le PF. D'après eux, Guarini en tête, cette pièce, tout en obéissant aux lois propres au nouveau sous-genre, né pour plaire au public italien contemporain, ne transgresse pas les lois universelles définies par Aristote.

La dualité du PF quant à la forme, classique et moderne à la fois, est pour ainsi dire complétée par la dualité de la morale. La morale qui ressort du texte de la pièce se révèle être opposée à celle que nous trouvons dans l'*Aminta* du Tasse et ainsi elle en est en même temps une *emulatio*. Le thème du *Coro* I de la pièce du Tasse est: *S'ei piace*, *ei lice*. La témérité de ce thème est nettement tempérée par l'encadrement mythologique de la pièce entière dans le *Prologo* et l'*Epilogo:* cette morale n'est valable que pour le monde mythologique dans lequel se joue la *fabula* et non pour la réalité de la vie ordinaire. Dans le *Coro* IV de Guarini - *imitatio* qui veut rivaliser avec le *Coro* I du Tasse - nous entendons prôner la thèse inverse: *s'ei lice*, *piace*. Or, que fait Guarini? Lui aussi affaiblit la valeur absolue de sa morale, non pas en donnant à l'ensemble un caractère mythologique, comme le Tasse - pour lui c'est un procédé trop facile à reconnaître, trop visible - mais il infirme sa thèse morale en la présentant dans une pièce pleine d'ironie. C'est que le déroulement de l'action prône le *S'ei piace*, *ei lice* tant dans le domaine sensuel que dans le domaine spirituel, alors que dans la pièce nous trouvons la thèse inverse: *S'ei lice*, *piace*.

La thèse du PF dans son ensemble - en opposition à celle qui se fait jour à l'intérieur de la pièce - se trouve être sembable à celle de l'*Aminta*, mais Guarini nous la présente d'une façon beaucoup plus voilée et ingénieuse que le Tasse. Aussi bien la double morale - celle qu'exprime le texte et celle qui ressort de l'action du PF - que la façon dont est présentée cette dernière, préludent a cet art amoral et hédoniste, qui aime à se servir du masque et du trompe-l'oeil, celui du *Secentismo*.

Nous terminons ce chapitre par un compte-rendu de ce qui a été dit au XXe siècle sur le PF. Dans ce chapitre nous avons insisté à dessein sur les aspects multiples et l'ambiguité du PF pour compenser la vision exclusivement formelle et classique de Guarini sur sa pièce. Au 4e et dernier chapitre de la première partie nous nous occupons des traductions et des adaptations dans les langues européennes les plus courantes et en latin. Elles nous serviront de références pour les pièces en néerlandais dont il sera question dans la deuxième partie. Ce cha-

pitre nous montre qu'il a paru, pour autant que nous sachions, 26 traductions ou adaptations en français, espagnol, anglais, allemand et latin du PF intégral, dont un tiers dans la première moitié du 17e siècle. Les traductions en néerlandais qui nous sont parvenues, ont été toutes imprimées pendant cette même période. Seule l'unique traduction provenant des Pays-Bas du Sud est de quelques années plus récente.

Dans la deuxième partie de cette étude nous nous occupons des traductions en néerlandais, ainsi que des adaptations libres du PF et de quelques pièces qui ont des rapports étroits avec la tragi-comédie pastorale de Guarini. Cette deuxième partie analyse les influences du PF dans la littérature dramatique néerlandaise.

Nous commençons par la tragi-comédie *Anna Rodenbvrghs Trouwen Batavier* de Theodore Rodenburgh, écrite dans les premières années du 17e siècle, mais publiée seulement en 1617. Il apparaît que l'auteur a transformé le PF en une tragi-comédie d'honnête amitié et d'amour (ce dernier mot pris dans son acception la plus étendue) dont l'action se situe à la Haye. A cette fin il a escamoté avec soin tous les éléments pastoraux. La forme exemplaire du PF n'a pas retenu son attention: le *Prologo* et les *Cori* manquent dans son adaptation, il y a 7 actes au lieu de 5 et l'unité de temps n'est pas respectée. 5 scènes ont disparu et Rodenburgh a ajouté 9 autres scènes de sa propre main. Il a modifié également la liste des personnages: le prophète a disparu et deux personnages comiques ont été rajoutés. Par contre Rodenburgh a maintenu, en les utilisant à sa manière, quelques éléments caractéristiques du PF, notamment l'emploi qu'il fait de noms allusifs et l'emploi de moyens musicaux pendant la représentation. Malheureusement il a été impossible de découvrir quels ont été les motifs et les intentions précises du poète néerlandais pour adapter le PF de cette manière. La publication en 1617 s'explique par l'histoire du théâtre du début de 17e siècle à Amsterdam. A cette époque les groupes de l'Eglantier en de l'Académie étaient fortement opposés l'un à l'autre. En créant le *Trouwen Batavier* Rodenburgh aura voulu donner un pendant de la pièce de Hooft *Granida*, publiée en 1615, également une pièce d'honnête amitié et d'amour.

Au chapitre II nous avons dû constater que Vander Eembd, originaire de Haarlem, ne possédait pas les qualités nécessaires pour donner dans son *Getrouwen Herder uyt Arcadien* (1618) une traduction réussie en prose du PF. Son texte se trouve être une reproduction par trop défectueuse de son exemple français, la traduction française du PF attribuée à R. Brisset, mais parue sans nom d'auteur.

Dans le chapitre VII, l'étude de l'unique traduction originaire des Pays-Bas du Sud qui nous soit parvenue sous forme imprimée, nous mène également à un jugement négatif. Il s'agit du *Pastor-Fido Verduyts* de R. van Engelen (en vers) qui a été publié en 1653 peut-être.

Ce qu'on peut en dire de mieux c'est que par l'insertion d'un fragment du *Self-Stryt* de Cats dans le texte, nous sommes mieux informés sur la popularité de Cats dans les Pays-Bas du Sud; ensuite que nous lui devons la première illustration aux Pays-Bas d'une scène du PF.

Les chapitres III en VIII se distinguent des autres chapitres par le fait qu'ils parlent de textes qui ne nous sont pas parvenus, mais qui furent peut-être des traductions ou des adaptations du PF. Le ‘Jeu d'Amaril’ dont il est question au chapitre III a certainement existé, mais probablement pas sous forme imprimée. Nous n'en connaissons que le nom et l'époque où il fut créé, la seconde décennie du 17e siècle. D'autre part il est même douteux que la traduction (ou adaptation) de Margareta le Gouche, dont nous parlons au chapitre VIII, ait vraiment existé. Il ne faut pas exclure la possibilité que le seul passage où il est question de son *Trouwen Herder* se réfère à un texte néerlandais déjà existant et imprimé du PF, celui de De Potter.

Les chapitres IV et V sont étroitement liés. *Den Ghetrouwen Herder* de 1638 est l'oeuvre de I.V.D.M.D.H., série d'initiales qui sont peutêtre celles de deux amis de Vondel, Joan Vechters et Daniel Mostert et d'un inconnu (D.H.). L'oeuvre en question est une traduction correcte, en prose, bien que pas toujours sans fautes, avec des passages rimés. La précision avec laquelle les auteurs ont suivi le texte italien tient à une des fins des auteurs - fin visée mutatis mutandis aussi par Brisset - celle de présenter un texte qui permette aux Néerlandais d'apprendre la langue maternelle de Guarini.

Au chapitre V nous nous occupons de *Den Getrouwen Herder* de Bloemaert, paru en 1650. L'auteur n'a fait que mettre en vers avec soin le texte de I.V.D.M.D.H., tout en le corrigeant ça et là. Le talent poétique requis pour nous donner un PF néerlandais qui, du point de vue poétique, soit comparable au texte original, lui fait visiblement défaut.

Au chapitre VI nous attirons l'attention sur la traduction intégrale en vers de De Potter (1650) qui peut être considérée comme la meilleure et qui a connu le plus de réimpressions. Cet immigré de l'extrême sud de notre domaine linguistique non seulement possède son italien, mais encore sa maîtrise de la versification lui permet d'introduire une certaine diversité métrique dans les passages par excellence lyriques du PF. Il a mieux soigné la présentation de son texte que ses prédécesseurs; les explications de mots en marge du texte et les indications pour la mise en scène en témoignent. La peroraison - *Naereden* -, un passage traduit des *Annotazioni* de Guarini, semble vouloir parer d'avance aux objections critiques concernant la morale de *Den Getrouwen Herder*. Quelques réimpressions, l'une datant de 1678 et deux autres de 1695, témoignent du succès de cette dernière traduction du PF dans les Pays-Bas septentrionaux. Un de ces textes de 1695 nous surprend par le ton spinozien de la *Náreden*.

Les chapitres IX et X font connaître aux lecteurs deux adaptations

pour le théâtre du texte de De Potter. La première, de 1671, écrite probablement par Adriaen Peys, laisse l'intrigue intacte, dans ses grandes lignes au moins, et se limite à la suppression des morceaux de virtuosité stylistique (sans importance dramatique). En procédant ainsi, Peys accélère le déroulement de l'action. Selon les théories classiques du théâtre en France, Peys s'efforce en plus de réaliser des transitions scéniques souples.

La dernière adaptation du PF que nous connaissons et dont nous parlons au chapitre X est la *Dorinda* de Boon van Engelant (de 1735). Cette petite pièce ne donne que l'intrigue secondaire du PF, de sorte que Dorinda en est le protagoniste. Malgré l'insertion d'un passage emprunté à la traduction d'Ovide de Vondel, malgré l'heureuse introduction d'un personnage intermédiaire, la pièce doit être considérée comme un échec, en tant que reproduction d'une partie du PF, voire comme pièce de théâtre en soi.

Au chapitre XI nous parlons de 4 pièces qui ont chacune des rapports différents avec le PF. La pièce de Hooft, *Granida*, écrite en 1603-1605, imprimée en 1615, n'a que des rapports très superficiels avec la pièce de Guarini. Les fragments du PF que l'on y trouve doivent être considérés comme des éléments d'une pastorale quelconque, mis au service d'un jeu d'honnête amitié et d'amour, qui dans son essence est antipastoral. - Les *Leeuwendalers* de Vondel, pièce qui date de 1647, est nettement influencée tant par l'*Aminta* que par le PF. Elle se présente en effet à nous comme un jeu rustique, une *fabula rustica*, dénomination proposée par l'auteur lui-même. En définissant ainsi sa pièce, Vondel suivait l'opinion de Vossius selon laquelle la pastorale comprenait aussi le jeu rustique, opinion qui était à l'opposé de celle de Guarini et des siens, qui voulaient maintenir une nette distinction entre le drame pastoral et le jeu rustique. Des 4 oeuvres dont nous parlons c'est le livret d'opéra *Amarillis* d'Alewyn (1693) qui se trouve être le plus nettement lié à la *fabula* du PF. Toutefois, cela n'implique pas que la pièce dépende de la tragi-comédie pastorale de Guarini en ce qui concerne la forme ou l'expression, loin de là. Ici les rapports avec les librettistes français (par exemple Quinault) sont plus probables. - La meilleure caractéristique que l'on puisse donner de l'*Adelheide* de Hoofman (1717) enfin, c'est qu'il s'agit d'un *Aminta* néerlandais avec des influences provenant du PF: le PF n'y tient pas la première place. D'ailleurs sur le frontispice Hoofman intitule sa pièce: ‘Bosch-Tonneel-Spel’ (= *favola boscareccia*!)

En supplément à notre étude nous avons ajouté le chapitre XII comportant un compte-rendu des épreuves de traduction de Constantijn Huygens datant du début des années vingt du 17e siècle et ayant paru sous le titre de *Yet Overgesetts* dans son recueil *Otia* de 1625. En vue d'un projet, qui n'a pas eu de suite, de traduire le PF intégral en collaboration avec quelques autres poètes, il reproduit le PF I, 2 et le

Coro I, où il observe ét le nombre de syllabes des vers ét la disposition des rimes de Guarini. Si son expérience n'est que partiellement réussie, elle mérite d'être mentionnée dans notre étude, parce que Huygens lui-même l'a jugée digne des réimpressions et l'a toujours présentée comme une traduction expérimentale d'une oeuvre dramatique.

L'étude du PF et des commentaires qu'il a suscités d'une part (dont vous trouvez le compte-rendu dans la première partie) et celle des pièces de théâtre en néerlandais d'autre part (seconde partie) nous a permis de faire ressortir clairement quelques faits. En premier lieu, le caractère compliqué de la pièce de Guarini, son modernisme et la reconnaissance tardive de son caractère essentiel - du moins dans les études qui s'y rapportent. En second lieu, nous voyons que ce n'est que dans la première moitié du 17e siècle que quelques traducteurs ont accepté le défi de transposer le PF en néerlandais. L'un d'entre eux seulement, De Potter, fut à la hauteur de sa tâche. Plus que les autres traductions en néerlandais du PF, son *Getrouwen Herder* (1650) a permis aux lecteurs qui ne possédaient pas suffisamment l'italien de prendre connaissance de la pièce de Guarini dans leur langue maternelle. A l'exception de celle de De Potter, aucune traduction n'a été réimprimée après 1650. C'est également sur son texte que se sont basés les deux auteurs d'adaptations pour le théâtre, sans beaucoup de succès d'ailleurs pour la vie du théâtre aux Pays-Bas. Il ne ressort pas des traductions qu'on les ait entreprises par estime ou compréhension des implications réelles du PF. Selon toute probabilité on a été incité à la traduction tout d'abord par la renommée de la pièce, en second lieu par la morale *dans* la pièce. De par sa nature, la morale de la pièce - symptomatique de l'esprit du Cinquecento tardif - ne pouvait guère trouver d'écho dans les Pays-Bas du 17e et du début du 18e siècle. Une appréciation positive ne ressort d'aucune des oeuvres dont nous avons parlé et les auteurs de ces oeuvres ne montrent aucune affinité réelle avec Guarini. Tout ce qui précède nous porte à conclure que le rôle joué par le PF dans le secteur dramatique de nos lettres, a été très restreint, pour autant qu'il soit possible de le mesurer à l'aide des critères dont nous nous sommes servis. Et cela en dépit du nombre relativement grand de traductions dans un laps de temps assez bref et malgré le fait que la pièce de Guarini a dû avoir beaucoup de lecteurs, non seulement en néerlandais, mais aussi en français et en italien.

Bijlage I
Lijst van Nederlandse toneelstukken

Die vertalingen of bewerkingen zijn van Guarini's 'Il pastor fido' dan wel nauw met dit werk zijn gelieerd (met inbegrip van de herdrukken) in chronologische volgorde (1615-1735)

1. 1615 *Granida* - P.C. Hoofts/*Granida*/Spel./*vignet*/Tot Amsterdam,/By Willem Iansz. op 't water, inde vergulde Sonnewyser./Anno CIↃIↃXV. [sic] (Leendertz nr. 44).
   (zie boven, Dl. II, Hfdst. XI, blz. 448-452)
2. 1617 *Trouwen Batavier* - Anna/Rodenbvrghs/*Trouwen/Batavier*,/Treur-bly-eynde-spel./*vignet*/T'Amstelredam,/Voor Dirck Pietersz. Vos-cuyl/Boeck-vercooper op den hoeck vande Doel-straat/inden witten Enghel.
   (zie boven, Dl. II, Hfdst. I, blz. 129-226)
3. 1618 *Getrouwen Herder* (Vander Eembd) - *Den/Getrouvven Herder/uyt Arcadien*./Overgestelt uyt de Italiaense in de Fran-/se sprake, Door Baptista/Guarini, Ridder./Ende nu/Vyt de Franse in Neder-duyts vertaeldt/Door/Mr. Govert vander Eembd./*vignet*/t'Haerlem, Gedruct by Vincent Casteleyn,/Voor Jan Evertsz. Kloppenburch/op 't/water/in den Vergulden Bybel./Anno 1618.
   (zie boven, Dl. II, Hfdst. II, blz. 227-251)
4. 1620 *Granida* - herdruk van 1).... Tot Amsterdam,/By Willem Iansz. op 't water, inde vergulde Sonnewyser./Anno CIↃIↃXX. [sic] (Leendertz nr. 45)
5. 1620 *Granida* - herdruk van 1).... T'Amsteldam,/Voor Ian Iansz. Boeckverkooper op 't Water/inde Pascaert. 1620. (Leendertz nr. 46)
6. 1635 *Trouwen Batavier* - herdruk van 2).... t'Amstelredam,/Ghedruckt by Joost Broersz. Boeck-drucker by de Nieuwe/kerck/inde Gravestraet. Anno 1635.
7. 1636 *Granida* - herdruk van 1) in: *Gedichten/van den Heere/Pieter C. Hooft*,/[...] Verzaemelt en uytgegeven/door/Iacob vander Burgh, [...] t'Amsterdam,/By Iohan Blaeu,/CIↃ IↃCXXXVI. (Leendertz nr. 3)
8. 1638 *Ghetrouwen Herder* (I.V.D.M.D.H.) - *Den Ghetrovvven Herder*,/Herderliick/bly-eyndende/Treurspel./*vignet*/In 's Gra-

ven-Hage,/Vyt de Druckery van/Dirck Maire./Anno 1638. (Dit is de vertaling van I.V.D.M.D.H.)
(zie boven, Dl. II, Hfdst. IV, blz. 255-286)

9. 1642 *Granida* - herdruk van 1).... t'Amsterdam, Ghedruckt by Nicolaes van Ravesteyn./Voor Dirck Cornelisz Hout-Haeck, Boeckverkooper op de/nieuwe-zijds Kolck, in 't Bourgoens kruys, Anno 1642. (Leendertz nr. 47)
10. 1644 *Granida* - herdruk van 1) in de tweede druk van Hooft's *Gedichten* (zie 7).... t'Aemsteldam, Gedrukt by Iacob Lescaille./Voor Ioost Hartgers, Boekverkooper in de/Gasthuissteeg, in de Boekwinkel, in 't jaar/CIↃ IↃ CXLIV. (Leendertz nr. 4)
11. 1646 *Ghetrouwen Herder* (I.V.D.M.D.H.) - herdruk van 8).... t'Amstelredam,/By Nicolaes van Ravesteyn,/Anno 1646.
12. 1647 *Leeuwendalers* - I.V. Vondels/*Leeuwendalers.*/Lantspel./Pax Optima Rerum./*vignet*/t'Amsterdam, Gedruckt by Jacob Lescaille./Voor Abraham de Wees, Boeckverkooper op den Middeldam,/in 't nieuwe Testament, in 't jaar M.D.C.XLVII. (Unger nr. 444)
(zie boven, Dl. II, Hfdst. XI, blz. 452-456)
13. 1649 *Leeuwendalers* - herdruk van 12) in: *Olyfkrans der vreede* (...) t'Amsterdam, Uit de Druckery van Tymen Houthaak. Voor Gerrit van Goedesberg, Boekverkooper op 't Water. (Niet in Unger; zie *Leeuwendalers* - ed. Van Duinkerken (1948), blz. 207)
14. 1650 *Getrouwen Herder* (H. Bloemaert) - *Den/Getrouwen/Herder*,/Herdersch bly-eyndende Truer-spel,/Van den doorluchtighen Heere/Gio. Baptista Guarini/Ridder./Op nieuws uyt het Italiaensch vertaelt ende gerijmt/door/Henr. Bloemaert./*vignet*/Tot Utrecht,/By Willem Verbrugh, Boeckverkoper woonende by de Gaerdt-brugh,/Anno 1650.
(zie boven, Dl. II, Hfdst. V, blz. 287-309)
15. 1650 *Getrouwen Herder* (D. de Potter) - *Den/Getrouwen Herder.*/Bly-Eynd' Herders Treurspel,/Van den seer doorluchtighen Heer Ridder/Battista Guarini./Vertaelt uyt Italiaensche in Nederduytsche Vaersen,/door/David de Potter, Lodovvycks Soon./*vignet*/t'Amsteldam,/By Nicolaes van Ravesteyn,/op S. Anthonis Marckt, 1650.
(zie boven, Dl. II, Hfdst. VI, blz. 310-339)
16. 1653 (?) *Pastor-Fido Verduyts*
Pastor-Fido Verduyts (dit is de vertaling van R.V.E. = Roeland van Engelen)
(vermoedelijk gedrukt in 1653 bij onbekende drukker)
(zie boven, Dl. II, Hfdst. VII, blz. 340-379)
17. 1657 *Granida* - herdruk van 1) in: *Dichtkunstige/Werken,/Van wijlen den Heer/Pieter C. Hooft*, [...] Eerst verzaamelt en

uytgegeven/Door/Jacob vander Burgh;/En nu, in deezen druk, met verscheyde stuk-/ken verrijkt, en naaukeurig overzien/*vignet*/T'Amsterdam,/Uyt de Boekwinkkel van Jan van Duisberg/op de hoek van de Stil-steeg, achter 't Stadthuys./In 't Jaar CIↃ IↃ CLVII.
(Leendertz nr. 5)

18. 1659 *Granida* - herdruk van 1) .... op nieuws overzien/*vignet*/t'Amsterdam,/By Jacob Lescaille, Boekverkooper op de Middel-/dam, naest de Vismarkt, 1659.

    (Leendertz nr. 49)
19. 1660 (??) *Getrouwen Herder* (*??*)
    Een vertaling van Margareta le Gouche? en onder deze titel? Er is geen enkel exemplaar van bekend.
    (zie boven, Dl. II, Hfdst. VIII, blz. 380-389)
20. 1661 *Granida* - herdruk van 1) .... op nieuws overzien/*vignet*/t'Amsterdam,/By Jacob Lescaille, Boekverkooper op de Middel-/dam, naest de Vismarkt, 1661.

    (Leendertz nr. 50)
21. 1661 *Leeuwendalers* - herdruk van 12) .... ter Druckerye van Kornelis de Bruyn in de Gravestraat
    (Unger nr. 446)
22. 1662 *Granida* - herdruk van 1) onder de titel P.C. Hoofts/Granida/en/Daifilo/Tooneelspel./[prentje]/t'Amsterdam,/gedrukt by Broer Jansz. Bouman, Boekverkoo/per op 't Water by de Kapel-steeg, anno 1662.
    (Leendertz nr. 51)
23. 1668 *Granida* - herdruk van 1) in: *Dichtkunstige/Werken,/Van wijlen den Heer/Pieter C. Hooft.*,/[...] Eerst verzaamelt en uytgegeven/Door/Jacob van der Burgh;/En nu met verscheyde stukken verrykt, nooyt/voor deezen zoo gedrukt./*vignet*/t'Amsterdam,/Voor Arent van den Heuvel, Boekverkooper in/de Kolksteeg. Anno 1668.
    (Leendertz nr. 6)
24. 1671 *Granida* - herdruk van 1) in: *P.C. Hoofts/Werken*/T'Amsterdam,/By Jacob Lescailje, Boekverkoper op den Middeldam 1671.
    (Leendertz nr. 1)
25. 1671 *Getrouwen Harder* [A. Peys] - *De/Getrouwen/Harder*,/Harders- en Harderinnen-spel,/Getrocken uyt d'Italiaansche/Pastor Fido/van den Ridder/J.B. Guarini,/Vertoont op d'Amsterdamsche Schouwburg./*vignet*/t'Amsterdam, By Jacob Lescailje, Boeckverkooper op/de Middeldam, naest de Vismarckt, 1671.

    (zie boven, Dl. II. Hfdst. IX, blz. 390-417)
26. 1678 *Getrouwen Herder* (D. de Potter) - herdruk van 15)....

t'Amsteldam,/by/Jan Bouman, Boeck-verkooper in de/Kalverstraat, tegen over de Kapel. 1678.
(zie boven, Dl. II, Hfdst. VI, VII, 1, blz. 330-331)

27. 1679 *Granida* - herdruk van 1) onder de titel *P.C. Hoofts/Granida/en/Daifilo.*/Toonneelspel./*vignet*/t'Amsterdam,/By Michiel de Groot, Boekverkooper op den Nieu/wen-dijk, in den Beslagen Bijbel. Anno 1679.
(Leendertz nr. 52)
28. 1682 *Leeuwendalers* - herdruk van 12) in: *J.V. Vondels Poëzy*, tweede deel. Te Franeker, voor Leonard Strik, Boekverkooper, 1682.
(niet in Unger; zie *Leeuwendalers* - ed. Van Duinkerken (1948), blz. 207)
29. 1693 *Amarillis* - *Amarillis*/Bly-Eindend Treurspel./Door/A. Alewyn./*vignet*/t'Amsterdam,/Voor den Dichter, by de Erfgen: van J. Lescailje,/op de Middeldam, op de hoek van de/Vischmarkt, 1693.
(zie boven, Dl. II, Hfdst. XI, blz. 456-464)
30. 1695 *Getrouwen Herder* (D. de Potter) - herdruk van 15) .... t'Amsteldam,/By Aart Wolsgrein, Boekverkoper op de/Hoek van de Bloemmarkt, agter 't Meisjens/Weeshuis. 1695.
(zie boven, Dl. II, Hfdst. VI, VII, 2a, blz. 331-334)
31. 1695 *Getrouwen Herder* (D. de Potter) - herdruk van 15) .... t'Amsterdam,/Gedrukt by Jacobus van Hardenberg,/Boekdrukker en verkooper, inde Stilsteeg, 1695.
(zie boven, Dl. II, Hfdst. VI, VII, 2b, blz. 334-339)
32. 1696 *Leeuwendalers* - herdruk van 12) .... Voor Joannes de Wees Amsterdam 1696.
(Unger nr. 447)
33. 1704 *Granida* - herdruk van 1) in: *P.C. Hoofts/Mengel-/werken*,/Ten deele nooit te vooren gedrukt./Nu op veele plaatsen verbetert en vermeerdert./*gravure*/Tot Amsterdam,/By Henrik Wetstein,/en/Pieter Scepérus./(*Daarnaast:*) Tot Leiden, By Daniel van den Dalen./Tot Utrecht,/By Willem van de Water./1704.
(Leendertz nr. 2)
34. 1717 *Adelheide* - C. Hoofman/*Adelheide*/Bosch-Tonneel-Spel/By Hendrik van de Gaete, Boekverkooper,/op de hoek van den Vygendam en Warmoesstraat/Te Amsteldam, 1717.
(zie boven, Dl. II, Hfdst. XI, blz. 464-474)
35. 1720 (?) *Leeuwendalers* - een herdruk van 12)? (*vermeld* door F.A. Stoett in de 4e druk van zijn *Leeuwendalers*-editie (Zutphen, 1919, blz. 5, maar *onvindbaar*).
(niet in Unger; zie *Leeuwendalers* - ed. Van Duinkerken (1948), blz. 208)

36. 1735 *Dorinda* - (K. Boon van Engelant) *Dorinda.*/Harderspel./Uit het Italiaensch van den Ridder Gua-/rini door David de Potter, Lode-/wyx zoon, en anderen./*vignet*/In 'sGravenhage,/By François Moselagen,/Boekverkooper in de Toornstraat./1735.
(zie boven, Dl. II, Hfdst. X, blz. 418-446)

Bijlage II
Lijst van lyrische gedichten

Die bestaan uit een vertaald of bewerkt fragment van 'Il pastor fido' dan wel (mede) onder invloed van dit spel zijn ontstaan

(Deze lijst berust niet op een systematisch onderzoek en pretendeert dan ook in geen enkel opzicht volledig te zijn; er zal ongetwijfeld in lyrische gedichten méér invloed van de PF te vinden zijn. Wat hieronder volgt is niet meer dan een opgave van de gedichten of plaatsen die mij bij mijn studie onder ogen gekomen zijn. Ik vermeld ze omdat ze een kleine indruk geven van de vertrouwdheid met de PF buiten de dramatische literatuur)

1. Anonymus met zinspreuk *Hoop faelgeert: Liedt*. Op de wijse: Edel Carsouw, etc. op blz. 21 van de verzamelbundel T'VERMAECK/DER IEUGHT,/waer in ghevõden worden veel/Schoone Eerlijcke, Amoureuse/Ghesanghen, Troudichtẽ, Sonnettẽ,/en andere vermaeckelijcke ghedichten./=/by een vergadert,/ende ten dele ghecomponeert,/door/BOUDEWIIN IANSEN/WELLENS//Gedruckt tot Leuvarden [sic], bij Abraham vañ Rade, boecdrucker ordinaris 1616.

   De strofen 3-5 van het Liedt bevatten het beeld van het meisje als roos, dat blijkens enkele details niet zonder invloed van PF I, 4, 169 e.v. tot stand is gekomen.
   De eerste druk van T'Vermaeck der Ieught dateert van 1610, maar is in openbare bibliotheken in Nederland niet aanwezig.

2. J. van Someren: Uyt den Getrouwen Herder van de heer Guarini vertaelt. Beginnende O Mirtillo Mirtillo Anima mia op blz. 293-295 van UYT-SPANNING/DER/VERNUFTEN,/Bestaende/In Geestelijcke ende Wereltlijcke/POËSY/VARIAM/NOBIS DANT/OTIA/MENTEM/Tot Nymegen./Ter Druckerye van Nicolaes van Hervelt, Boeckverkooper/en Drucker ordinaris, 1660.

   Het betreft hier een vertaling van PF III, 4, 1-50 (= de hele scène).
   Deze scène werd minstens 17 maal op muziek gezet, zodat de vertaling ervan geenszins kennis van de gehele PF impliceert. Van Someren kan uitgegaan zijn van de tekst bij een muziek-uitgave.

3. P. Rabus: ‘Maar och deez' snood bedorven tijd’ in: *De Boekzaal van Europe*, Mey en Juny 1695, het II. Hoofddeel, blz. 422.

   Vertaling in 4 drie-regelige strofen met slagrijm, van een citaat uit de PF, nl. V, 1, 181-187, met omissie van regel 186. Het citaat is niet foutloos; het stamt uit het door Rabus te dezer plaatse besproken *De re Poëtica or remarks upon Poetry* [...]. By Sir Thomas Pope Blount (London [...] 1695). De omissie van regel 186 is door Rabus niet weggewerkt.

4. J.B. Wellekens: *Ongeleertheit* ‘O Pindus! ik zie van ver uw' schonen Tempel blinken’ op blz. 338 van *Verscheiden Gedichten*, Amsterdam 1729.

   Sonnet waarin enkele details geïnspireerd lijken door PF V, 1, 184-186a, die men in Wellekens' vertaling vindt in de annotaties van zijn hand bij de *Aminta*-vertaling uit 1715: *Amintas. Herderspel, van Torquato Tasso*; Met eenige verklaringen. Beneven eene Verhandeling van het Herderdicht. door Jan Baptista Wellekens. *vignet* t'Amsterdam, By J. Oosterwyk en H. van de Gaete, Boekverkoopers. 1715, blz. 55.

5. P. Boddaert (?): *Amarillis Klagt*, Uit het darde Bedrijf van den Getrouwen Herder van Guarini op blz. 141-143 van: *Dichtlievende/Tijdkortingen*,/Bestaande in/*Gedichten*/van verscheide Stoffe/en rijmtrant,/door/***/onder de zinspreuk,/Fugant carmina curas./*vignet met spreuk ‘Quod felix sit faustumque*’/Te Leyden,/By Samuel Luchtmans, 1717.

   Vertaling van PF III, 4, 1-50 (= de hele scène) naar de Franse overzetting van de abbé Fr. Regnier Desmarais, voor het eerst verschenen in 1655, herdrukt in een Parijse editie van diens *Poesies françoises*, 1708, en (gewijzigd) nogmaals in een heruitgave daarvan in 1721. De Nederlandse tekst volgt de redactie uit 1655.

6. J. Elias Mz.: *Amarillis* op blz. 49-51 van *Proeve/van/Dichtoeffening*,/Bestaende in/Herderszangen, Brieven, Klink- en Mengeldichten./Door/A.L.F. [= Th. van Snakenburg] en A.P.S. [= J. Elias Mz.]/Met Printverbeeldingen:/*vignet met spreuk ‘Ne Quid Nimis*’/Te Leyden,/By De Janssoons van der AA,/1731.

   Het gedicht in 68 alexandrijnen is ‘Getrokken uyt den Pastor Fido van Guarini’ en blijkt de vertaling van PF II, 5, 1-68.

7. J. Elias Mz.: *Afzyn*, ‘Indien het Afzyn kan de grootste wond geneezen’ op blz. 140 van de sub 6 vermelde bundel.

   Het motto bij dit sonnet wordt gevormd door PF III, 3, 273. De eerste regel is er praktisch een parafrase van.

8. W. Bilderdijk: *De ware kus*, ‘Voorzeker, 't is een teedre lust,’ op blz. 198-200 van *Mengelpoëzy* I, Rotterdam 1823^{2}.

Een zestigtal regels (in ‘strofen’ van 6 regels met rijmschema aa*b*cc*b*, waarbij de cursieve letters vrouwelijk rijm aanduiden) geïnspireerd op PF *Coro* II, 29-60. In het handschrift - zo meldt Da Costa in *De Dichtwerken van Bilderdijk*, XV, blz. 428 - werd door de auteur de bron vermeld: ‘V. Guarini P.F. act. 2 ben e soave cosa’.

Niet tot de lyrische poëzie te rekenen zijn de volgende vertalingen van kleine tot zeer kleine PF-fragmenten, sommige in dichtvorm, andere in proza, die getuigen van vertrouwdheid van de auteur met Guarini's pastorale tragicomedie.

Jan de Brune de Jonge: *Alle Volgeestighe WERKEN* [etc.] Harlingen 1655

Dl. I, blz. 103	in dichtvorm	PF II, 1, 195-199.
Dl. I, blz. 255	in proza	PF II, 2, 148b-149.
Dl. I, blz. 255	in dichtvorm	PF III, 4, 19-24.
Dl. II, blz. 16	in proza	PF II, 2, 96b-98a.
Dl. II, blz. 17	in dichtvorm	PF II, 2, 119-122.

J.B. Wellekens: *Aminta*-vertaling (zie boven, blz. 508 sub 4)

blz. 36	de noot bij *Coro* I geeft een berijmde vertaling van PF *Coro* IV, 64-68.
blz. 73-74	de noot 2 bij III, 1, 52 e.v. geeft een metrische vertaling van PF II, 6, 116.
blz. 79-80	de noot 1 bij III, 1 geeft een prozaweergave van PF III, 3, 282b-285a.
blz. 88-91	de noot bij III, 2, 141 geeft een metrische vertaling van PF III, 3, 227-229.
blz. 103	de noot 1 bij IV, 2, 32-33 geeft een metrische vertaling van PF V, 3, 69-73.
blz. 123	de noot 2 bij Epiloog, vers 1, geeft een berijmde vertaling van PF III, 7, 15-17.

J.B. Wellekens: *Verhandeling van het Herderdicht*, met doorlopende paginering volgende op de *Aminta*-vertaling (zie boven, blz. 508 sub 4) blz. 204-205 geeft een berijmde vertaling van PF, *Prologo* 58-77.

Men vindt dit fragment op blz. 105 van de volgende moderne, geannoteerde herdruk: Jan Baptista Wellekens, *Verhandeling van het herderdicht*, herdruk verzorgd door J.D.P. Warners. Utrecht, 1965. Utrechtse Publikaties voor Algemene Literatuurwetenschap, no. 7.

In R. Pennink's studie over J.B. Wellekens, *Silvander* (*Jan Baptista Wellekens*) *1658-1726*. Haarlem, 1957, wordt op blz. 132 invloed op bepaalde regels of gedichten van Wellekens verondersteld van: PF II, 3, 169b-170; PF III, 2, 28; *Coro* III, 3 (?; de

precisering ‘Gouden Tijd’ maakt waarschijnlijk dat hier *Coro* IV bedoeld zal zijn); PF II, 5, 236-237a en PF IV, 8 - de echopassus -.

Literatuuropgave

N.B. In de afdeling *Teksten* vindt men slechts een opgave van de literaire of literair-theoretische werken die ik gebruikt heb of die in het kader van de behandelde problematiek en/of geschiedenis van wezenlijk belang zijn. Een uitzondering moet hier worden gemaakt voor de bijdragen tot de polemiek over de PF die niet van de hand van Guarini zijn. Zoals ik bij de behandeling van die polemiek reeds heb opgemerkt (zie blz. 81), heb ik deze niet uit de bronnen kunnen bestuderen, maar mijn toevlucht moeten nemen tot de studies van B. Weinberg en F. Foffano. Wie tot de bronnen wil gaan, raadplege de bibliografieën van deze studies.

De afdeling *Studies en artikelen* beperkt zich tot de literatuur die ik voor deze studie inderdaad heb gebruikt. Werken die ik slechts geraadpleegd heb, blijven dus onvermeld.

Teksten

I. Auteurs uit de klassieke oudheid

ARISTOTELES, *De Arte Poetica*. Ed. I. Bywater. Oxonia, 1953 (le ed. 1897).

ARISTOTELES, *On the Art of Poetry*. Trans. T.S. Dorsch. In: *Classical Literary Criticism* (Aristotle, Horace, Longinus) [...] transl. with an introduction by T.S. Dorsch. (Harmondsworth, 1965). Penguin Books.

[BUCOLICI] (*Griekse*) *The Greek Bucolic Poets*. With an English translation by J.M. Edmonds. London enz., 1960. The Loeb Classical Library.

HOMERUS, *Ilias/Odyssee*. Ed. J.C. Bruyn en C. Spoelder. Haarlem, 1950[4].

HORATIUS, (Horace) *Satires*, *Epistles and Ars Poetica*. With an English Translation by H. Rushton Fairclough. London enz., 1955[4] [1e ed. 1926]. The Loeb Classical Library.

HORATIUS, *On the Art of Poetry*. Trans. T.S. Dorsch. In: *Classical Literary Criticism* (zie sub Aristoteles, 2).

LONGOS, *Daphnis & Chloë*. With the English translation of George Thornley [...] Ed. J.M. Edmonds. London enz., 1955[4]. The Loeb Classical Library.

OVIDIUS, *Metamorphoses*. Ed. R. Merkel [en] R. Ehwald. Lipsia, 1937. Teubner editie.

(OVIDIUS), *Publius Ovidius Nazoos Herscheppinge*. Vertaelt door J.V. Vondel. t'Amsterdam, 1671. In: *De Werken van Vondel* [...], Zevende Deel, Amsterdam, 1934. blz. 372-844 en Achtste Deel, Amsterdam, 1935, blz. 23-177.

PAUSANIAS, *Description of Greece*. With an English translation by W.H.S. Jones and H.A. Ormarod. (London enz., 1960-1966). The Loeb Classical Library.

PLUTARCHUS, *Vitae*. With an English translation by B. Perrin. Vol. VII. London enz., 1919. The Loeb Classical Library.

SENECA, [Sénèque] *Tragédies*. Tome I. Ed. L. Herrmann. Paris, 1961[2].

VERGILIUS, *Aeneis*. Ed. M.J. Patist. Amsterdam, 1949[4].

VERGILIUS, *Bucolica/Georgica*. Ed. O. Ribbeck. Lipsia, 1915[2]. Teubner.

II. Italiaanse auteurs

BOCCACCIO, *L'Ameto*, *Lettere*, *Il Corbaccio*. Ed. N. Bruscoli. Bari, 1940. Scrittori d'Italia.

BOCCACCIO, *Buccolicum carmen*, *epistolae*, *carmina*. [ecc.] Ed. A.F. Massera. Bari, 1928. Scrittori d'Italia.

BONARELLI, G., *Filli di Sciro*. In: *Teatro del Seicento*. Ed. L. Fassò. Milano, 1956[2] [1e ed. 1946]. La Letteratura Italiana, Storia e Testi, 39.

BOIARDO, M.M., *Tutte le opere di* [...]. Ed. A. Zottoli. Milano, 1936-1937.

CASTIGLIONE, B., ([en] G. della Casa), *Opere*. Ed. G. Prezzolini. Milano, 1937.

DANTE, *La Divina Commedia* [...] col commento Scartazziniano, rifatto da G. Vandelli. Milano. 1955[16].

DANTE, *Divina Commedia* [...] Met een Nederlandse vertaling door F. Bremer, en inleidende verklaringen naar aantekeningen van W. Kuenen. Haarlem, 1950[4].

I Drammi de' Boschi e delle marine [...] Ed. E. Camerini. Milano, 1878.

GIRALDI CINTHIO. *Egle*. Venezia, 1786. Parnaso italiano.

GUARINI, B., *Opere* [...] 4 delen. Verona, 1737 [de 'Editio Tumermani'].

(GUARINI. B.,) *Opere di Battista Guarini*. Ed. L. Fassò (Torino, 1950).

GUARINI, B., *Compendio della poesia tragicomica*. 1601. In: Guarini, B., *Il Pastor Fido e il Compendio della poesia tragicomica*. Ed. G. Brognoligo. Bari, 1914, Scrittori d'Italia.

(GUARINI, B.,) *Il Pastor Fido*. Tragicomedia pastorale di B. Guarini dedicata al Ser.[mo] D. Carlo Emanuele duca di Savoia etc. nelle Reali Nozze di S.A. con la Ser.[mo] Infante D. Caterina d'Austria. Venezia, 1590. [Dit is de *editio princeps*].

(GUARINI, B.,) *Il Pastor Fido*. Tragicommedia Pastorale. Del Molto Illustre Sig. Cavaliere Battista Guarini. Ora in questa XXVII impressione di curiose E dotte Annotationi arrichito, & di bellissime Figure in rame ornato. Con un Compendio di Poesia tratto da i duo Verati, con la giunta d'altre cose notabili per opera del medesimo S. Cavaliere. Co' Privilegi. Venetia, 1602. [Dit is de *editio definitiva*, bij de uitgever Ciotti].

GUARINI, B., *Il Pastor Fido*. In: *Teatro del Seicento* [zie sub Bonarelli].

[Italian Verse,] *The Penguin Book of Italian Verse*. Ed. G.R. Kay. (Harmondsworth, 1958). Penguin Books, D. 37.

ONGARO, A., *Alceo*. In: *I Drammi de' Boschi e delle marine* [...] Ed. E. Camerini. Milano, 1878.

PETRARCA, F., *Il Bucolicum carmen e i suoi commenti inediti*. Ed. A. Avena. Padova, 1906.

PETRARCA, F., *Rime, Trionfi e Poesie latine*. Ed. F. Neri e.a. Milano enz., 1951.

PETRARCA, F., *Rime* (Canzoniere - Trionfi - Estravaganti). Ed. S.A. Nulli. Milano, (1956).

POLIZIANO, A., *Le Stanze*, *l'Orfeo e le Rime*. Ed. G. de Robertis. Firenze, 1944[2].
SANNAZARO, J., *Opere*. Ed. E. Carrara. Torino, 1952.
SANNAZARO, J., *Arcadia*. Ed. E. Carrara. Torino, 1926.
SPERONI, SP., *Opere*. Venezia, 1740.
(TANSILLO, L.,) *L'ecloga e i poemetti di L. Tansillo*. Ed. F. Flamini. Napoli, 1892.
TASSO, T., *Aminta*. [...] Ed. E. Menagio [= Gilles Ménage]. Paris, 1655.

(TASSO, T.,) *l'Aminta di Torquato Tasso difeso e Illustrato* [...] Ed. G. Fontanini. Roma, 1700.
TASSO, T., *Aminta*. Ed. A. Tortoreto. Milano, (1946).

III. Engelse, Franse en Nederlandse auteurs

[ANONYMUS], *Il Pastor Fido: or The faithfull Shepheard*. Translated out of Italian into English. London, 1602 [Dit is de vertaling van 'Dymock'].
[FANSHAWE, R.,] *Il Pastor Fido*, *the faithfull Shepherd*. A pastoral [...] newly translated. ([...] By Richard Fanshawe). London, 1647.
[FANSHAWE, R.,] *A critical edition of Sir Richard Fanshawe's 1647 translation of Giovanni Battista Guarini's Il Pastor Fido*. Ed. W.F. Staton [en] W.E. Simeone. Oxford, 1964.
[FANSHAWE, R.,] In: *Il Pastor Fido in Inghilterra con il testo della traduzione secentesca di Sir Richard Fanshawe*. Ed. N. Neri. Torino, 1963. Università di Torino, Pubbl. della Fac. di Magistero.

[ANONYMUS], *Les Souspirs de Myrtil*. Lyon, 1597.
[BRISSET, R.,] *Le berger fidelle*, pastoralle. De l'italien. Augmenté de plusieurs poulets d'amour [...]. Rouen, 1600.
[BRISSET, R.,] *Il Pastor Fido. Le berger fidelle*. Faict Italien et françois pour l'utilité de ceux qui desirent apprandre les deux langues. de Baptiste Guarini. Paris, 1610.
QUINAULT, PH., *Théâtre choisi*. Nouvelle édition précédée d'une notice biographique. Ed. V. Fournel. Paris, 1882.

ALEWYN, A., *Amarillis*. Amsterdam, 1693. [zie *Bijlage* I, 29].
BLASIUS, J., *Geslachtboom der Goden en Godinnen*. Leyden, 1661.
BLOEMAERT, H., *Den Getrouwen Herder*. Utrecht, 1650. [zie *Bijlage* I, 14].
BOON VAN ENGELANT, K., *Amintas*. Harderspel. Uit het Italiaensch van T. Tasso. Delft, 1722.
BOON VAN ENGELANT, K., *Dorinda*. 's-Gravenhage, 1735. [zie *Bijlage* I, 36].
CATS, J., *Self-Stryt dat is Crachtighe beweginghe van Vlees en Gheest*, [...] Middelburgh, 1620.
EEMBD, G. VANDER, *Den Getrouwen Herder uyt Arcadien*. Haerlem, 1618. [zie *Bijlage* I, 3].
[ENGELEN, R. VAN], *Den Coninck van Napels Ofte In Wanhoop Hoop*. Speelwijs verthoont op de Camer van de Gulde van *S. Lucas*, [...] Antwerpen, z.j.
[ENGELEN, R. VAN], *Pastor-Fido Verduyts*. z. pl. z.j. (zie Bijlage I, 16).
[ENGELEN, R. VAN], *P. Virgilius Maro. Verduijtst*. R.V.E. Antwerpen, 1662.
HOOFMAN, C., *Adelheide*. Amsteldam, 1717. [zie *Bijlage* I, 34].
HOOFMAN, C., *Amintas*. Bosch-Tonneel-Spel van Torquato Tasso, uit het Italiaensch vertaalt. tot Amsterdam, 1711.
HOOFT, P.C., *Gedichten van P.C. Hooft*. Volledige uitgave door F.A. Stoett. Tweede geheel herziene, opnieuw bewerkte en vermeerderde druk van de uitgave van P. Leendertz Wz. Deel II. Amsterdam, 1900.
HOOFT, P.C., *Granida*. Amsterdam, 1615. (zie *Bijlage* I, 1).

(HOOFT, P.C.), *P.C. Hooft's Granida*, uitgegeven door J.H. van den Bosch. Tweede herziene druk. Zwolle, (1895).
HOOFT, P.C., *Granida*. Naar het Amsterdamse handschrift uitgegeven en toegelicht door Dr. A.A. Verdenius en Dr. A. Zijderveld. Vierde druk bezorgd door Dr. C.A. Zaalberg. Zutphen, [1968]. Klassiek Letterk. Panth., 18.
[HUYGENS, C.], *Constantini Hvgenii Equitis Otiorvm Libri Sex*. Poëmata varij Sermonis, stili, argumenti. Hagae-Comitis. 1625. (de 'Otia 1625').

[HUYGENS, C.], *Constantini Hugenii Equitis Otiorum Libri Sex*. [...] Haarlem, 1634.
[HUYGENS, C.], *Constantini Hugenii Equitis Otiorum Libri Sex*. [...] Haarlem, 1641.
[HUYGENS, C.], *Koren-Bloemen*. Nederlandsche Gedichten van Constantin Huygens Ridder [...] 's-Graven-Hage, 1658.
[HUYGENS, C.], *Koren-Bloemen*. [...] 's-Graven-Hage, 1672.
HUYGENS, C., *Koren-Bloemen*. Nederlandsche Gedichten. Met ophelderende aanteekeningen van Mr. W. Bilderdijk. Zesde Deel. Aantekeningen. (Leiden, 1825).
HUYGENS, C., *De gedichten van Constantijn Huygens*, naar zijn handschriften uitgegeven door Dr. J.A. Worp. Dl. I (Groningen, 1892).
I.V.D.M.D.H., *Den Ghetrouwen Herder*. 's Graven-Hage, 1638. (zie *Bijlage* I, 8).
I.V.D.M.D.H., *Den Ghetrouwen Herder*. Amstelredam, 1646. (zie *Bijlage* I, 11).
(KOOLAART-HOOFMAN, E.), *De Naagelaatene Gedichten van Elisabeth Koolaart geboren Hoofman*. Haarlem, 1774.
[PEYS, A.,] *De Getrouwen Harder*. Amsterdam, 1671. (zie *Bijlage* I, 25).
POTTER LZ., D. DE, *Den Getrouwen Herder*. Amsteldam, 1650. (zie *Bijlage* I, 15).
POTTER LZ., D. DE, *Den Getrouwen Herder*. Amsteldam, 1678. (zie *Bijlage* I, 26).
POTTER LZ., D. DE, *Den Getrouwen Herder*. Amsteldam, 1695. (zie *Bijlage* I, 30).
POTTER LZ., D. DE, *De Getrouwe Herder*. Amsterdam, 1695. (zie *Bijlage* I, 31).
[POTTER LZ., D. DE, *De Getrouwe Herder*. Amsterdam, 1696.] (zie boven blz. 334-335).
[RODENBURGH, TH.], *Anna Rodenbvrghs Trouwen Batavier*. Amstelredam, (1617). (zie *Bijlage* I, 2).
[RODENBURGH, TH.], *Anna Rodenburghs Trouwen Batavier*. Amstelredam, 1635. (zie *Bijlage* I, 6).
RODENBURGH, TH., *Eglentiers Poëtens Borst-weringh door Theodore Rodenburgh* [...]. Amsterdam, 1619.
[VONDEL, J. VAN DEN], *De werken van Vondel*. Volledige en geïllustreerde tekstuitgave in tien deelen [...]. Amsterdam, 1927-1937. ['WB-editie'].
VONDEL, J. VAN DEN, *Leeuwendalers*. Lantspel. Pax optima rerum. Van inleiding en verklarende noten voorzien door Anton van Duinkerken. Utrecht enz. 1948.
WELLEKENS, J.B., *Amintas*. Herderspel, van Torquatus Tasso; met eenige verklaaringen. Beneven eene verhandeling van het Herderdicht door Jan Baptista Wellekens, Amsterdam, 1715.

Studies en artikelen

AA, A.J. VAN DER, *Aardrijkskundig Woordenboek der Nederlanden*. Dl. 9. Gorinchem, 1847.
AA, A.J. VAN DER, *Biographisch Woordenboek der Nederlanden*. Haarlem, 1852-1878, 21 delen.

ALBERDINGK THYM, J.A., *Over Vondel als dramatiesch dichter, en meer bizonder over zijn Leeuwendalers*. In: *De Gids*, 17 (1879), Dl. I, blz. 311-344.
ALBLAS, J.A., *Bibliographie der werken van Theodoor Rodenburgh*. Utrecht, 1894.
Algemene Muziek-Encyclopedie o.l.v. Dr. A. Corbet en Wouter Paap. Antwerpen enz., (1957-1961), 5 delen.
Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 43. Leipzig, 1898.
Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler [...] Ed. Thieme-Becker, Bd. 4. Leipzig, 1910.
ANCONA, A. D', *Origini del Teatro Italiano* [...] Vol. II. Roma, 1966. [anast, herdr. van eerste editie z.pl., 1891].

ARENS, J.C., *Daniel Heinsius' Christushymne vertaald*. In: *TNTL*, 83 (1967), blz. 187-191.
BARBIER, C., *Dictionnaire des ouvrages anonymes* [...] Tome I. Paris, 1872.
BAYNE, R., *Lesser Elizabethan Dramatists*. In: *The Cambridge History of English Literature*. Ed. A.W. Ward en R. Waller. Vol. V. *The Drama to 1642*. Cambridge, 1910, blz. 309-335.
Biographie Nationale de Belgique. Tome 6, (Bruxelles, 1878); 8, (ibid., 1884-1885); 17, (ibid., 1903).
BLOKLAND, C., *Willem Sluiter 1627-1673*. Assen, 1965. Neerlandica Traiectina, 16.
De Boekzaal van Europe. Gesticht door P. Rabus. Julius en Augustus 1695, (en) September en October. (...) Rotterdam, 1695.
BOSCH, J.H. VAN DEN, *P.C. Hooft's Granida*. Uitgegeven door J.H. van den Bosch. Tweede herziene druk. Zwolle, (1895), Inleiding, blz. VII-L.
BRAND, C.P., *Torquato Tasso; a study of the poet and of his contribution to English literature*. Cambridge, 1965.
BRANDEN, F. JOS. VAN DEN, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*. Antwerpen, 1883.
BRANDT, G., *Het Leven van Joost van den Vondel door Geeraerdt Brandt*, uitgegeven door Dr. P. Leendertz Jr. 's-Gravenhage, 1932.
BRAY, R., *La Formation de la Doctrine Classique en France*. Paris, 1969. [anast. herdr. van eerste editie Paris, 1927].
BRINK, J. TEN, *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*. Amsterdam, 1897.
BRINK, J. TEN, *Het lantspel van Joost van den Vondel*. In: *De Gids*, 27 (1864), Dl. 4, blz. 102-137.
BULLOUGH, G., *Sir Richard Fanshawe and Guarini*. In: *Studies in English Language and Literature*, *presented to Prof. Dr. Karl Brunner*. Ed. S. Korninger. Wien enz., 1957, blz. 17-31.
CARDUCCI, G., *Su l'Aminta di Torquato Tasso saggi tre; con una pastorale inedita di G.B. Giraldi Cinthio*. Firenze, 1896.
CARRARA, E., *La poesia pastorale*. Milano, [1904-1909]. Storia dei generi italiani.
CERINI, M., *L'ombra di un capolavoro. Il Pastor Fido del Guarini*. In: *Letterature moderne*. VII (1957), blz. 457-471.
Chambers Encyclopedia. New revised edition. London, 1966.
CLEMENS, J.TH.W., *Italiaanse boeken in het Nederlands vertaald* (*tot 1800*). Bibliografie samengesteld door J.Th.W. Clemens met medewerking van J.W. Steenbeek. Groningen, 1964. Studia Literaria Rheno-Traiectina [...], 8.
COCK, A. DE [en] IS. TEIRLINCK, *Kinderspel en Kinderlust in Zuid-Nederland*. Dl. I. Gent, 1902.
CURTIUS, E.R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern enz., 1967[6].
DEJOB, CH., *Sur Guarini et son Pastor Fido*. In: *Bulletin Italien*. VII (1907), blz. 237-252.
DELEN, A.J.J., *Beschrijvende Catalogus* (van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten). Antwerpen, 1948.
Dictionnaire des Jeux. Ed. R. Alleau. z. pl., (1964).
Dictionnaire des Lettres Françaises. Ed. G. Grente. Dl. III. *Le Dix-septième siècle*. Paris, 1954.
Dizionario Letterario Bompiani. Milano, z.j. 9 delen en 2 delen Appendice.

DOEL, H.G. VAN DEN, *Daar moet veel strijds gestreden zijn. Het leven van Dirk Rafaelsz Camphuysen* (*1586-1627*). Meppel. (1967).
DOORNINCK, J.I. VAN, *Vermomde en naamloze schrijvers*, *opgespoord op het gebied der Nederlandsche en Vlaamsche Letteren*. Dl. I *Schuilnamen en Naamletters*. Leiden, 1883.
DOORNINCK, J.I. VAN [en] A. DE KEMPENAER, *Vermomde Nederlandsche en*

Vlaamse schrijvers. Vervolg op Mr. J.I. van Doorninck's Vermomde en naamlooze schrijvers [...] Leiden, (1928).
DORAN, M., *Endeavors of Art. A study of form in Elizabethan drama*. Madison, 1954.
DROST, J.W.P., *Het Nederlandsch kinderspel vóór de zeventiende eeuw*. 's-Gravenhage, 1914.
DUINKERKEN, A. VAN [ps. van W.J.M.A. Asselsbergs], *Pascha problemen*. In: *Verzamelde Geschriften*. Dl. III (*Historie en Kritiek*). Utrecht enz., 1962, blz. 278-292. [herdruk van eerste editie Hilversum, 1940].
DUYSE, PR. VAN, *Cats* [sic] *invloed op de Vlaemsche Letterkunde*. In: *Mémoires couronnés et autres mémoires*, *publiés par l'Académie Royale des Sciences*, *des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*. Collection in -8°. Tome I. Bruxelles, 1861, blz. 3-36.
EKKER, A., *De Hieronymusschool te Utrecht. 2e gedeelte*, *van 1636-1849*. Utrecht, 1864.
ELIAS, J.E., *De Vroedschap van Amsterdam* (*1578-1795*). Dl. I. Amsterdam, 1903.
ELLRODT, R., *L'Inspiration personelle et l'esprit du temps chez les Poètes Metaphysiques Anglais. Seconde partie*, *les Origines sociales*. Paris, 1959.
Encyclopaedia Brittanica. Chicago enz., [1955][15].
ENK, P.J., *Geschiedenis der Latijnse Letterkunde*; vierde, vermeerderde en herziene druk. Groningen enz., 1956.
ES, G.A. VAN, *De attributieve genitief in het Middel-Nederlandsch*. Assen, 1938.
ES, G.A. VAN, *Cats als moralist en dichter*. In: *Aandacht voor Cats bij zijn 300-ste sterfdag. Studies* [...] *bijeengebracht door P. Minderaa*. Zwolle, 1962, blz. 7-26. Zwolse reeks van taal- en letterkundige studies, 12.
ETT, H.A., *Verjaard Briefgeheim*, *Brieven aan Balthazar Huydecoper*, verzameld, ingeleid en van aantekeningen voorzien. Amsterdam enz., 1956.
FLORA, F., *Storia della letteratura italiana*. Milano, 1966[16].
FOFFANO, F., *Saggio su la critica letteraria nel secolo decimosetto*. In: *Ricerche letterarie*. Livorno, 1879, blz. 133-313.
FOLENA, G., *La mistione tragicomica e la metamorfosi dello stile nella poetica del Guarini*. In: *La Critica Stilistica e il Barocco Letterario* (Atti del secondo congresso intenazionale di studi italiani). Firenze, [1957], blz. 344-349.
FONTAINE VERWEY, E. DE LA, *De Illustratie van letterkundige werken in de XVIIIe eeuw*. Bijdrage tot de geschiedenis van het Nederlandsche Boek. Amsterdam, 1934.
FREDERIKS, J.G. [en] F. JOS. VANDEN BRANDEN, *Biografisch Woordenboek der Noord- en Zuidnederlandsche Letterkunde*. 2e omgewerkte druk. Amsterdam, 1888.
FRIEDRICH, C.J., *The Age of the Baroque 1610-1660*. (New-York, 1962[2]). The Rise of Modern Europe, V. Harper Torchbooks, 3004.
GARBOLI, C., *Guarini*. In: *Enciclopedia Dello Spettacolo*, VI, Roma, [1959].
GARROD, H.W., *Varus and Varius*. In: *Classical Quarterly*, 1916, blz. 206-221.
GEEREBAERT, A., *Lijst van de gedrukte Nederlandsche Vertalingen der oude Grieksche en Latijnsche schrijvers*. Gent, 1924.
GENOUY, H., *L'Elément pastoral dans la Poésie narrative et le Drame en Angleterre*, *de 1579 à 1640*. Montpellier, 1928.
GERHARDT, MIA. I., *La Pastorale. Essai d'analyse littéraire*. Assen, 1950. Van Gorcum's litteraire bibliotheek, 8.

GERVINUS, G.G., *Geschichte des deutschen Dichtung*. 5. völlig umgearbeitete Auflage, Leipzig, 1871-1874. 5 delen.
GRAVES, R., *The Greek Myths*. 2 delen. (Harmondsworth, 1955), Penguin Books 1026-1027.
GREG, W.W., *Pastoral Poetry and Pastoral Drama. A literary inquiry*, *with special reference to the Pre-Restoration stage in England*. New-York, 1959^2.

Grote Winkler Prins. Encyclopedie in twintig delen.[7] Dl. 7. Amsterdam enz., 1968; dl. 10. Amsterdam, 1968.
Die Haghe. Den Haag, 1931-.... [jaarboekjes van de vereniging Die Haghe].
HAMEL, A.G. VAN, *Zeventiende-eeuwsche opvattingen en theorieën over litteratuur*. 's-Gravenhage, 1918.
HARTMANN, JR., A., *Battista Guarini and Il Pastor Fido*. In: *The Musical Quarterly*. Vol. XXXIX (1953), blz. 415-426.
HATHAWAY, B., *The Age of Criticism. The Late Renaissance in Italy*. Ithaca enz., (1962).
HAUVETTE, H., *Littérature italienne*. Paris, 1921[5]. Histoire des littératures.
HERRICK, M.T., *Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy*, *France and England*. Urbana, 1955.
HIGHET, G., *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences in Western Literature*. [reprint with corrections]. London enz., (1967). Oxford Paperbacks. [eerste druk dateert van 1949].
Historische W.P. Encyclopedie. II. Amsterdam enz., 1958.
HOEUFFT, *Parnassus Latino-Belgicus*, [...] Amsterdam enz., 1819.
IJZEREN, J. VAN, *Geschiedenis der klassieke Literatuur*. Utrecht enz., (1958), 2 delen. Prisma-boeken, 329-330.
JAGER, TH. DE, *De Ontwikkelingsgang van de Taalkunst der Nederlanden*. Rotterdam, (1941).
JEFFERY, V.M., *Italian and English Pastoral Drama of the Renaissance*. In: *The Modern Language Review*. Vol. XIX (1924), blz. 56-62, 175-187, 435-444.
JOANNOU, P., Ὁ ΠΙΣΤΙκΟΣ ΒΟΣκΟΣ. Berlin, 1962. *Einleiting*.
JONCKBLOET, W.J.A., *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*. Deel III. 4e druk, herzien en tot den tegenwoordigen tijd bijgewerkt door C. Honigh. Groningen, 1889.
KALFF, G., *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*. Dl. V. (Groningen), 1910.
KALFF, G., *Literatuur en Tooneel te Amsterdam in de zeventiende eeuw*. Haarlem, 1895.
KASTNER, L.-E., *Desportes et Guarini*. In: *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Vol. XVII, (1910), blz. 124-134.
De Katholieke Encyclopedie. Amsterdam, 1933-39; Amsterdam, 1949-1955[2].
KAYSER, W., *Das Sprachliche Kunstwerk*. Bern enz., 1968[13].
KEERSMAEKERS, A.A., *De dichter Guilliam van Nieuwelandt en de Senecaansclassieke tragedie in de Zuidelijke Nederlanden. Bijdrage tot de studie van de Zuidnederlandse literatuur der zeventiende eeuw*. Gent, 1957. *KVlATL*. Reeks VI, nr. 80.
KEERSMAEKERS, A.A., *Geschiedenis van de Antwerpse Rederijkerskamers in de jaren 1585-1635*. [Aalst, 1952] [= overdruk uit *Bijdragen tot de Geschiedenis van het oud hertogdom Brabant*. Reeks III, jaar IV, nrs. 3-4. Antwerpen enz., 1952, blz. 123-156; 187-227].
KINDERMANN, H., *Theatergeschichte Europas*. Salzburg, (1957-...).
KLEERKOOPER, M.M., *De Boekhandel te Amsterdam voornamelijk in de 17e eeuw*. Biographische en Geschiedkundige Aantekeningen verzameld door [...], aangevuld en uitgegeven door W.P. van Stockum Jr. Eerste Deel A-S. 's-Gravenhage, 1914-1916.
KLEIN, J.L., *Geschichte des Drama's*. Deel V. *Das Italienische Drama*. Zweiter Band. Leipzig, 1867, blz. 1-234 (*Das Hirtendrama im 15. und 16. Jahrhundert*).

KNUVELDER, G., *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse Letterkunde*. Deel II en Deel III, beide: 's-Hertogenbosch, 1967[4].
KONING, LDZ., C. DE, *Tafereel der Stad Haarlem en derzelver Geschiedenis van de vroegste tyden af tot op den tegenwoordigen toe*. IVe en laatste Deel. Met platen. Haarlem, 1808.

KOPS, W., *Schets eener Geschiedenis der Rederijkers*. In: *Werken van de Maatschappy der Nederlandsche Letterkunde*. Deel II. Leiden, 1774, blz. 215-351.
KOSTER, W.J.W., *Griekse poëzie tot de tijd van Justinianus*. Haarlem, 1952.
LANCASTER, H.C., *The French Tragi-comedy. Its Origin and Development from 1552 to 1628*. Baltimore, 1907.
LAROUSSE, P., *Grand Dictionnaire Universel* [...] Tome XI. Paris, z.j.
LEO, U., *Torquato Tasso. Studien zur Vorgeschichte des Secentismo*. Bern, (1951).
LIPSKER, E., *Der Mythos vom Goldenen Zeitalter in den Schäferdichtungen Italiens*, *Spaniens und Frankreichs zur Zeit der Renaissance*. Berlin, 1933.
LOFFELT, A.C., *Een Tooneelstudie*. In: *De Gids*, 12 (1874), Dl. 3, blz. 86-144.
MARCAZZAN, M., *Il Guarini e la tragicommedia*. In: *Romanticismo critico e coscienza storica*. Firenze, [1948], blz. 87-99.
MARSAN, J., *La Pastorale dramatique en France à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle*. Paris, 1905.
MARSHALL, L.E., *Una imitazione inglese del Pastor Fido*. In: *Nuova rassegna di letterature moderne*. Vol. VI (1908), II, blz. 1088-1094.
MEERTENS, P.J., *Letterkundig leven in Zeeland in de zestiende en de eerste helft der zeventiende eeuw*. Amsterdam, 1943.
MOES, E.W., *Iconographia Batava*. Dl. I. Amsterdam, 1896; dl. II, ibid., 1905.
Naamlyst van eene uitmunde [sic] *verzameling van toneelstukken* [...] z.pl. [Rotterdam?], 1772.
NERI, N., *Il Pastor Fido in Inghilterra con il testo della traduzione secentesca di Sir Richard Fanshawe* [...] Torino, 1963. Un. di Torino, Pubbl. della Fac. di Magistero.
Nieuw Nederlandsch Biographisch Woordenboek. Leiden, 1911-1927.
Nouvelle Biographie Générale. Tome VI en VII, beide Paris, 1863.
OLSCHKI, L., *G.B. Guarini's Pastor Fido in Deutschland. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts*. Leipzig, 1908.
PASQUAZI, S., *Le annotazioni al Pastor Fido di L. Salviati*. In: *Rinascimento Ferrarese*. Caltanisetta enz., (1957), blz. 221-283.
Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung, begonnen von Georg Wissowa [...], herausgegeben von Wilhelm Kroll. 31. Halbband. Stuttgart, 1933.
PENNINK, R., *Silvander* (*Jan Baptista Wellekens*) *1658-1726*. Haarlem, 1957.
PERELLA, N.J., *Amarilli's Dilemma: The Pastor Fido and some English Authors*. In: *Comparative Literature*, Vol. XII (1960-1961), blz. 348-359.
PERELLA, N.J., *Fate*, *Blindness and Illusion in the Pastor Fido*. In: *The Romanic Review*, Vol. XLIX (1958) blz. 252-268.
PRINSEN, M.M., *De Idylle in de Achttiende Eeuw in het licht der aesthetische theorieën*. Amsterdam, 1934.
REUSCH, FR. H., *Der Index der verbotenen Bücher. Ein Beitrag zur Kirchen- und Literaturgeschichte*. Erster Band. Bonn, 1883.
RISTINE, F.H., *English Tragicomedy. Its Origin and History*. New-York, 1910.
ROEVER, N. DE, *Van Vrijen en Trouwen. Bijdrage tot de Geschiedenis van oudvaderlandsche zeden*. Haarlem, 1891 [anast., herdr. 1968].
ROMBAUTS, E., *Cats en Zuid-Nederland*. In: *Aandacht voor Cats bij zijn 300-ste sterfdag. Studies* [...] *bijeengebracht door P. Minderaa*. Zwolle, 1962, blz. 36-55. Zwolse reeks van taal- en letterkundige studies, 12.

ROSSI, V., *Battista Guarini ed Il Pastor Fido. Studio biografico-critico con documenti inediti*. Torino, 1886.
ROUSSET, J., *La Littérature de l'Age Baroque en France. Circé et le Paon*. Paris, 1952.
SANCTIS, F. DE, *Storia della letteratura italiana*. Bari, 1912.
SCHACK, A.F. VON, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*. 2te Ausgabe. Frankfurt a.M., 1854, 3 Bde.

SCHAIK, C.J.J. VAN, *Balthazar Huydecoper. Een taalkundig, letterkundig en geschiedkundig initiator*. Assen, 1962.
SCHANZ, M. [en] C. HOSIUS, *Geschichte der Römischen Literatur*. München, 1959 [= fotomechanischer Nachdruck der 4en Auflage, 1924].
SCHLEGEL, A.W. VON, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. In: *Sämmtliche Werke*. Dl. V. Leipzig, 1846.
Schönfeld's Historische Grammatica van het Nederlands [...]. Zutphen, 1965[7].
SCHOTEL, G.D.J., *Geschiedenis der Rederijkers in Nederland*. Tweede vermeerderde uitgaaf. Rotterdam, 1871.
SIMPSON, J.G., *Le Tasse et la Littérature et l'Art baroques en France*. Paris, 1962.
SMIT, W.A.P., *Hooft en DIA. Een onderzoek naar Hooft's verzen-bouquet van 1608-1609 voor DIA, de identiteit van deze geliefde, andere verzen van Hooft voor haar en de implicaties van dit alles*. Amsterdam, 1968.
SMIT, W.A.P., *Het Nederlandse Renaissance-toneel als probleem en taak voor de literatuur-historie*. Amsterdam, 1964. Med. der Kon. Ned. Ak. van Wetensch. afd. Letterk. Nwe. reeks, dl. 27, no. 4. Herdrukt in Smit, W.A.P., *Twaalf studies* [...]. Zwolle, 1968, blz. 1-39.
SMIT, W.A.P., *Twaalf studies*. Met een lijst van zijn wetenschappelijke publikaties door S.F. Witstein. Zwolle, 1968. Zwolse reeks van taal- en letterkundige studies, 29.
SMIT, W.A.P., *Van Pascha tot Noah. Een verkenning van Vondels drama's naar continuïteit en ontwikkeling in hun grondmotief en structuur*. 3 delen. Zwolle, 1956-1962. Zwolse reeks van taal- en letterkundige studies, 5a, 5b, 5c.
SMOUT, H., *Het Antwerpsch dialect*. Gent, 1905.
SNELL, B., *Arkadien. Die entdeckung einer geistigen Landschaft*. In: *Die Entdeckung des Geistes*. Hamburg, (1948[2]), blz. 268-293.
SNELLAERT, [F.A.], *Schets eener geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*. Vierde vermeerderde en verbeterde uitgave. Gent enz., 1866.
SNELLAERT, F.A., *Het Vlaemsch Tooneel in de XVIIe eeuw* [...] *met de bewijsstukken en Nalezing op die bewijsstukken*. In: *Belgisch Museum voor de Nederduitsche Tael- en Letterkunde en de Geschiedenis des Vaderlands*, uitgegeven door J.F. Willems. 9e dl. Gent, 1845, blz. 286-365.
STÉCHER, J., *Histoire de la Littérature Néerlandaise en Belgique*. Bruxelles, (1886).
STIEFEL, A.L., [bespreking van] Rossi, V., *Battista ed Il Pastor Fido* [...]. Torino, 1886. In: *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie*. 12 (1891), kol. 376-382.
STOETT, F.A., *Middelnederlandsche Spraakkunst. Syntaxis*. 3e herziene druk. 's-Gravenhage, 1923.
Tegenwoordige Staat der Vereenigde Nederlanden. Zevende Deel. Behelzende het vervolg der beschrijving van Holland [...]. Amsterdam, 1749.
THIJSSEN-SCHOUTE, C.L., *Nicolaas Jarichides Wierenga. Een zeventiende-eeuws vertaler van Boccalini, Rabelais, Barclai, Leti e.a.* [...]. Assen, 1939.
THIJSSEN-SCHOUTE, C.L., *Een Spinozistisch commentaar van Aart Wolsgrein op Guarini's Il Pastor Fido*. In: *Het Spinozahuis*, 58e jaarverslag, 1954-1955. Leiden, 1956, blz. 11-23. Herdrukt in: Thijssen-Schoute, C.L., *Uit de Republiek der Letteren. Elf studieën op het gebied der ideeëngeschiedenis van de Gouden Eeuw*. 's-Gravenhage, 1967, blz. 195-205.

TIMMERS, J.J.M., *Symboliek en Iconographie der Christelijke kunst*. Roermond enz., 1947.

TOFFANIN, G., *Il Cinquecento*. Milano, (1960[6]). Storia letteraria d'Italia.

TRICHT, H.W. VAN, *Bloemlezing uit de brieven van P.C. Hooft*. Opnieuw met de handschriften vergeleken en van een inleiding en toelichting voorzien door Dr. H.W. van Tricht. Zutphen, z.j. [1966]. Klass. Letterk. Pantheon, 148.

TRICHT, H.W. VAN, *P.C. Hooft*, Arnhem, 1951.
ULIVI, F., *La Poetica del Guarini e il 'Pastor Fido*'. In: *Humanitas*. Rivista mensile di cultura. Vol. VI (1951), blz. 88-103.
VEEN, P.A.F. VAN, *Enkele opmerkingen bij de rijmen in Coornhert's Wellevenskunste*. In: *NTg*. 43 (1950), blz. 168-173.
VEENSTRA, F., *Hooft. Enkele aspecten van de levens- en wereldbeschouwing der Renaissance*. In: *Geestelijke Achtergronden bij enkele grote schrijvers*. Door Dr. J.C. Opstelten e.a. Den Haag, 1958, blz. 82-105.
VERKUYL, P.E.L., *Een auteur weergevonden*. In: *NTg*. 61 (1968), blz. 86.
VERMEEREN, P.J.H., *Vastaerts penn in arrebeyt*. In: *NTg*. 52 (1959), blz. 202-212; 264-274.
[VILLANI, N.], *Considerationi di Messer Fagiano sopra la seconda parte dell' Occhiale del Cavaliere Stigliano contro all'Adone del Cav. Marino et sopra la II difesa di Gerolamo Aleandro*. Venezia, 1631.
VIOTTA, H., *Lexikon der Toonkunst*. Dl. III. Amsterdam, 1885.
VONDEL, J. VAN DEN, *Volledige dichtwerken en oorspronkelijk proza*. Verzorgd en ingeleid door Albert Verwey. Amsterdam, 1937.
VOOYS, C.G.N. DE, *Verzamelde Taalkundige Opstellen*. Deel I. (Groningen enz., 1924).
VOSSIUS, G.J., *Institutiones poëticae*. In: *Tractatus philologici de rhetorica et de poëtica* [...]. Amstelodamus, 1697 [de *editio princeps* van de *Inst. Poët*. dateert van 1647].
WEINBERG, B., *A History of literary Criticism in the Italian Renaissance. 2* delen. Chicago, 1961.
WEINBERG, G., *Das französische Schäferspiel in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts*. Frankfurt a. Main, 1884.
WELLEKENS, J.B., *Amintas*. Herderspel, van Torquatus Tasso; met eenige verklaringen. [...] door Jan Baptista Wellekens. Amsterdam, 1715.
WELLEKENS, J.B., *Verhandeling van het Herderdicht*. In: *Amintas*. Herderspel, van Torquatus Tasso; met eenige verklaaringen. Beneven eene verhandeling van het Herderdicht door Jan Baptista Wellekens. Amsterdam, 1715.
WELLEKENS, J.B., *Verhandeling van het Herderdicht*. Herdruk bezorgd door J.D.P. Warners, Utrecht, 1965. Utrechtse Publ. voor Alg. Literatuurwetenschap, 7.
WEYNEN, A., *Zeventiende-eeuwse Taal*. Zutphen, 1968[5].
WHITFIELD, J.H., *Sir Richard Fanshawe and the Faithfull Shepherd*. In: *Italian Studies*. Vol. XIX (1964), blz. 64-82.
WIJNGAARDS, N., *Jan Harmens Krul. Zijn leven, zijn werk en zijn betekenis*. Zwolle, 1964. Zwolse reeks van taal- en letterkundige studies, 14.
WIJNMAN, H.F., *Uit de kring van Rembrandt en Vondel. Verzamelde studies over hun leven en omgeving* [...] Amsterdam, 1959.
WIJSMAN, E.F., *Het kostuum van Dafnis*. In: *NTg*. 57 (1964), blz. 278-287.
WILLE, J., *De Gereformeerden en het tooneel tot omstreeks 1620*. In: Wille, J., *Literair-historische Opstellen*. Zwolle, 1962, blz. 59-142. Zwolse reeks van taal- en letterkundige studies, 13. [Voor het eerst verschenen in *Lustrumbundel Gezelschap van Christelijke Historici*, 1931].
WINKEL, J. TE, *Mr. Joan Blasius als vertegenwoordiger van de romantische richting onzer letterkunde in de zeventiende eeuw*. In: Winkel, J. te, *Bladzijden uit de Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*. Haarlem, 1882.

WINKEL, J. TE, *De ontwikkelingsgang der Nederlandsche Letterkunde*. Dl. III. Haarlem, 1923[2].
WITSEN GEYSBEEK, P.G., *Biographisch Anthologisch en Critisch Woordenboek der Nederduitsche Dichters*. Amsterdam, 1821-1827, 6 delen.
WITSTEIN, S.F., *Bronnen en bewerkingswijze van de ontleende gedeelten in Roden-*

burghs Eglentiers Poëtens Borst-weringh (1619). Amsterdam, 1964. Med. der Kon. Ned. Ak. van Wetensch. afd. Letterk. Nwe. reeks, dl. 27, no. 6.
WORP, J.A., *Dirk Roodenburgh*. In: *Oud-Holland* XIII (1895), blz. 65-90; 143-173; 209-237.
WORP, J.A., *Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg 1496-1772*. Uitgegeven met aanvulling tot 1872 door Dr. J.F.M. Sterck. Amsterdam, 1920.
WORP, J.A., *Geschiedenis van het Drama en van het Tooneel in Nederland*. Groningen, 1904-1908, 2 delen.
WORP, J.A., *De Invloed van Seneca's Treurspelen op ons tooneel*. Amsterdam, 1892.
WORP, J.A., *Mr. Abraham Alewyn*. In: *TNTL* IV (1884), blz. 246-275.
WORP, J.A., *Een onbekend lofdichtje van Bredero*. In: *TNTL* IX, Nwe. R. (1890), blz. 135-137.
WYBRANDS, C.N., *Het Amsterdamsche Tooneel van 1617-1772*. Utrecht, 1873.
ZIJDERVELD, A., *Enkele Granida-problemen*. In: *Keur uit het werk van Dr. A. Zijderveld* (verzameld en uitgegeven door A.G. Zijderveld-Menalda, vrienden en oud-leerlingen). Z. pl., [1953], blz. 199-210; voor het eerst gepubliceerd in *TNTL* XLVII (1928), blz. 87-100.
ZUIDEMA, W., *Theodore Rodenburgh. II. Zijn werk. Anna Rodenburghs Trouwen Batavier*. In: *TNTL* XXI (1902), blz. 266-270; XXIV (1905), blz. 298-300.

Index

Personen

(Niet opgenomen zijn persoonsnamen slechts op titelpagina's en in verkorte titelaanduidingen vermeld.)

Aa, A.J. van der, 258, 289, 292n, 293n, 311, 419n, 458n.
Abschatz, H. Assmann von, 121.
Ackermann, St., 120, 121.
Addison, J., 494n.
Aegon, 69n.
Alberdingk Thym, J.A., 291, 399.
Alblas, J.A., 129n, 130n, 132.
Alcaeus, 34n, 88n.
Alewyn, A., 448, 456-459, 462-464, 492, 493.
Alexander de Grote, 166n.
Amyot, J., 18.
Amythaon, 51n.
Anaxandrides, 34n, 88n.
Ancona, A. d', 124n.
Angeli, Niccola degli, 30.
Aquilano, S., 12.
Arens, J.C., 292n.
Argenti, A., 27, 33, 450n.
Ariosto, L., 18, 27, 32, 79, 81, 272n.
Aristofanes, 93.
Aristoteles, 8n, 83-85, 87, 88, 91, 93, 98, 99.
Arnold, A., 122.
Arrenberg, R., 394n.
Asselbergs, W.J.M.A., (= Anton van Duinkerken), 133n, 260n, 452n.
Ausonius, 11.

Baldini, 30.
Barbier, C., 117.
Barotti, C., 124 n.
Bavius, 24n.
Beall, Ch.B., 394n.
Beccari, A. de', 13, 26, 31n, 32, 33.
Becker → Thieme-Becker.
Bellincioni, B., 12.
Belloni, A., 18n.
Beni, P., 89n, 90, 95, 96.
Benivieni, 12.
Bentivoglio, A.G., 12n.
Beregan, N., (= N. Berengani), 290.
Beregani → Beregan, N.,
Berg, B. van den, 134n, 225n, 371n.
Bidloo, G., 258n, 420n.
Bilderdijk, W., 488.
Bion, 11.

Blasius, J., 380-388.
Bloemaert, A., 289.
Bloemaert, C., 289.
Bloemaert, F., 289.
Bloemaert, H., 123, 238n, 259, 260, 286, 287-309, 310, 324-326, 328, 329n, 352, 354, 385, 388n, 391, 489.
Blokland, C., 259.
Bo, L.-L. de, 271, 272n, 366n, 367n.
Boccaccio, G., 12, 14, 15, 76, 100.
Boccalini, Tr., 97.
Böcking, E., 122n, 123n.
Bocstadius, A., 292.
Boddens, M., 311.
Bodin, J., 120n.
Bohatta, 122.
Bohse, A., (= Talander), 121.
Boiardo, M.M., 12, 14.
Bolognino, G., 345.
Bommer, M., 255, 258, 262.
Bonarelli, G., 465.
Boninsegni, 12.
Boon van Engelant, K., 123, 417, 418-446, 475, 489, 492, 493.
Boreel, H., 383n.
Borzelli, A., 106n.

Bosch, J.H. van den, 185n, 239n.
Bossche, J. Zas van den, 330.
Bouhours, D., 7n, 90.
Bouman, J., 331, 429.
Bovier de Fontenelle, B. le, → Fontenelle
Brand, C.P., 18n, 28n, 29n, 30n.
Branden, F. Jos. vanden, 252n, 253n, 311, 419n.
Brandt, G., 392n, 453, 456.
Brant, H.F. vanden, 393n, 394n.
Bray, R., 117n, 493n.
Bremer, F., 78n.
Brink, J. ten, 130n, 452n, 453, 457, 461, 466n.
Brisset, R., 116, 124, 228, 230-240, 254n, 257, 268, 291, 294, 295, 320, 329n, 368, 369n, 378, 481n.
Broersz, J., 129n.
Brognoligo, G., 26n, 91n, 92n, 93n, 94n, 97n, 99n, 445n.
Brusoni, G., 385.
Bueil, Chevalier (de), 117, 294, 369, 378.
Bullough, G., 119n.
Bülow, Von, 125n.
Burgvliet, J., 394n.
Buysero, D., 456n, 458.

Caccini, G., 212n.
Caesar, J., 470n.
Calderón de la Barca, P., 118, 342.
Calepino, A., 34n.
Callimachus, 148n.
Camerini, E., 15n.
Camphuysen, D. Rz., 269n.
Carducci, G., 26n, 76n.
Carrara, E., 12n, 16, 22, 23n, 25n, 26n, 27n, 28n, 31, 33, 76n, 87n.
Casalio, G., 13, 22.
Castelvetro, L., 39n, 40n, 150.
Castiglione, B., 12n, 13.
Catharina van Oostenrijk, 40, 250, 263, 293, 398.
Cats, J., 343n, 354-358, 378, 379.
Catullus, 272n.
Cecil, R., 135n.
Celosse, J., 133.
Cerini, M., 108.
Cervantes Saavedra, M. de, 118.
Cicero, 87.
Cinthio, G.B. Giraldi, 22, 23, 25, 31, 39n, 40n, 91n.
Clapperton, W., 119.
Clemens, J.Th.W., 290n, 385n, 490n, 493n.
Cleopatra, 203.
Cock, A. de, 271n.
Coello, 118.
Conincq, de, 342.
Contarini, J., 87n.

Coornhert, D.V., 271n.
Corbet, A., 211n.
Corneille, P., 106, 399n, 408, 422n.
Cornelissen, J., 366n.
Cornelissen, P.J., 366n.
Correa, I., 118, 475, 476n.
Correggio, N. da, 17, 25.
Coukerken, C. van, 344.
Craeynest, J., 366n.
Curtius, E.R., 14n, 138n, 139n, 168n.

Dale, Van, 367n.
Daniel, S., 82n.
Dante Alighieri, 14, 76, 78, 81, 100.
Dejob, Ch., 18n, 107.
Delen, A.J.J., 252n, 344n.
Denores → Nores, G. de,
Dibbets, G., 221n.
Diepenbeck, A., 344.
Dinolochus, 34n, 88n.
Diocles van Athene, 50n.
Doedyns, H., 458n.
Doel, H.G. van den, 269n.
Donatus, 11n, 96.
Donne, J., 106.
Doorninck, J.I. van, 258.
Doran, M., 16n, 17n, 23n, 24n, 42n.
Dorsch, T.S., 83n, 90n.
Drost, J.W.P., 271n.
Dryden, J., 494n.
Duinkerken, A. van, → Asselbergs, W.J.M.A.
Dulfo, 12n.
Duodo, P., 7n.
Duym, J., 133.
Dymock, 119, 368.
Dymock(e), E., 119, 368.

Edmonds, J.M., 9n, 18n.
Eembd, G. vander, 123, 226, 227-251, 255, 262n, 268, 285, 288, 289, 291, 294, 295, 308, 372, 385, 388n, 489, 491n.
Ekker, A.M., 292n.
Elger, W. den, 420.
Elias, J.E., 382n, 388n.
Elisabeth I van Engeland, 134-136.
Ellrodt, R., 168n.

Engelen, R. van, 123, 238n, 329n, 340-379, 394, 484n, 489, 491.
Enk, P.J., 23n, 24n.
Epicharmus, 9, 10.
Epicuro (= M.A. de' Marsi) 25, 33.
Eredia, L. d', 90, 315.
Eritreo, G.N. (= G.V. Rossi), 7n, 90, 315.
Errico, Sc, 90.
Erythreus → Eritreo, G.N.,
Es, G.A. van, 223, 261n, 355.
Este, Alfonso II d', 27, 28, 40n.
Este, Ercole II d', 13.
Este, Luigi d', 13.
Ett, H.A., 418n, 420n, 425n.
Euripides, 23, 64n, 93.

Fanshawe, R., 8n, 119, 368, 371.
Fassò, L., 2, 37-38, 304n, 305n, 477n, 485.
Feitama, S., 421.
Fioretti, B., 90.
Fleming, P., 121.
Fletcher, G., 82n, 120.
Fletcher, Ph., 82n, 120.
Flora, F., 110n.
Foffano, F., 82, 90, 97n.
Fokke, A., 419n.
Fokke, S., 419.
Fontaine Verwey, H. de la, 395n.
Fontenelle, B. le Bovier de, 494.
Fonteyn, B., 490.
Fournel, V., 493n.
Frederiks, J.G., 253n, 311, 419n.
Fregoso, C., 13.
Friedrich, C.J., 106.
Fruin, R., 196.

Gallée, J.H., 141n.
Garboli, C., 108.
Garrod, H.W., 11n.
Geerebaert, A., 348n.
Georges, K.E., 11n.
Gerhardt, Mia I., 12n, 14n, 15, 16n, 17n, 18n, 28n, 29n, 30, 34n, 75, 76n, 110, 119, 416, 455n, 471n, 491n.
Gervinus, G.G., 121n.
Gezelle, G., 366n.
Ghijsen, Ha. C.M., 366n.
Ghistele, C. van, 348n.
Giraldi Cinthio → Cinthio, G.B. Giraldi,
Giraud, A. de, 117, 254n, 257, 285, 294, 369, 378, 481n.
Goens, R.M. van, 332n.
Gonzaga, C., 12, 13.
Gonzaga, heer van Gazzuolo, C., 79.

Gonzaga, F., 87n.
Gonzaga, Sc., 79.
Gonzaga's, 69n.
Goubau, F., 343.
Gouche, J. le, 382.
Gouche, M. le, 123, 339n, 341, 346, 380-389.
Graves, R., 148n.
Gravina, G.V., 7n, 90.
Greg, W.W., 12n, 14n, 17n, 82n.
Grieck, Cl. de, 344n.
Groto, L., 30, 222.
Grove, W., 119.
Guarini, B., passim.

Hackius, 117n.
Hamel, A.G. van, 150n, 316, 398n, 399n, 404n, 408, 422n, 428n.
Hardenberg, J. van, 335-339.
Hartmann Jr., A., 178n, 270n, 271n.
Hathaway, B., 92n.
Hauvette, H., 110n.
Heemskerck, J. van, 249.
Heinsius, D., 260, 261, 264, 283, 292n.
Helten, W.L. van, 453.
Hendrik VII van Engeland, 135n.
Herondas, 11.
Herrick, M.T., 16n, 17n, 82, 96n, 109n, 133n, 493n, 494n.
Herrmann, L., 350n.
Highet, G., 11n, 24n, 454n.
Hocke, G.R., 109n.
Hoeufft, 292n.
Hofmann von Hofmannswaldau, Chr., 121.
Holzmann, 122.
Homerus, (77), 120n, 481n.
Honigh, C. 130n, 162n, 212n, 230n.
Hoofman, C., 318, 330, 392, 448, 453n, 464-474, 492, 493.
Hooft, P.C., 1, 4, 150, 151, 157, 158, 166, 170, 171, 189, 222, 225, 226, 229, 230n, 238n, 239, 240, 261n, 372, 373, 414, 447-452.
Hoogerbeets, A., 292, 293n.
Hoogvliet, A., 420-423, 425.
Hopman, H., 221n.
Horatius, 23, 83, 84, 93, 156, 317, 456, 482n.
Hosius, C., 11n.
Hout, J. van, 140.
Houwaert, J.B., 355.
Huybert, P.A. de, 421.

Huydecoper, B., 393n, 396, 418, 420, 423-425, 434, 442.
Huygens, C., 1-3, 103, 238n, 245, 263n, 279, 286, 305n, 306n, 476-488.

Iansz, I., 230.
IJzeren, J. van, 23n.
Ingegneri, A., 95.
Iunius, F., 271.
I.V.D.M.D.H., 123, 251, 255-286, 287-289, 293, 294, 296-308, 313n, 324-326, 352, 385, 388n, 477, 484n, 489.

Jacob A., → Montfleury,
Jacobus I van Engeland (= VI van Schotland), 134-136.
Jager, Th. de, 457n.
Jeffery, V.M., 222n.
Jonckbloet, W.J.A., 130n, 162n, 211, 230, 453, 466n.
Jones, W.H.S., 145n.
Jong, A.C. de, 224n.
Jonson, B., 82n.
Joos, A., 366n, 367n.
Jozef (= Joseph) 354-357.
Juvenalis, 456.

Kalff, G., 230n, 392n, 393n, 466n.
Karel Emanuel van Savoye, 40, 250, 263, 293, 398.
Kay, G.R., 15n.
Kayser, W., 169n.
Keersmaekers, A.A., 252n, 253n, 342.
Kempenaer, A. de, 258.
Kief, A., 131.
Kiliaen, C., 271, 366n, 367n.
Kina, C., 142.
Kindermann, H., 110n.
Kleerkooper, M.M., 227n.
Klein, J.L., 15n, 110n, 122n, 363n.
Klopper, C., 382.
Klopper, J.M., 382.
Klopper, N., 382, 383n.
Klopper, W., 382.
Knuf, F., 229n.
Knuvelder, G., 140n, 141n, 230n, 261n, 452n, 457n, 466n.
Koning, Ldz., C. de, 229n, 230.
Koolaart geb. Hoofman, E., 465n.
Kops, W., 230n.
Korninger, S., 119n.
Kossmann, E.F., 258n.
Koster, W.J.W., 9n.
Krul, J.H., 490.
Kuenen, W., 78n.
Lacroix, P., 117n.
Lactantius, 350.
Lancaster, H.C., 26n, 493n.

Leendertz Jr., P., 453n.
Leendertz Wz., P., 171n, 448, 449n.
Leo, U., 112n.
Levin, H., 14n.
Liesvelt, P., 230.
Lievevrouw-Coopman, L., 366n.
Lipsker, E., 14n, 110.
Lohenstein, D.K. von, 121.
Lollio, A., 26, 27, 33.
Longos, 18.
Lucilius, 23.
Ludens, P., 131.
Lully, J.B., 464, 493.
Luyken, J., 419n.
Lyly, J., 222.

Maevius, 24n.
Maire, D., 258, 262.
Mairet, J., 351n.
Mak, J.J., 366n.
Malacreta, G.P., 40n, 89, 95, 96.
Mannlich, E., 120.
Mantovano, B., (= Spagnuoli), 14.
Manzoni, L., 86n.
Marandé, N. de, 117.
Marans, 117, 294, 369, 378.
Marcazzan, M., 107.
(H.) Margareta, 386n.
Maria Stuart, 135n.
Marino, G.B., 99, 106, 107, 158.
Marsan, J., 7n, 109n, 116n, 117n, 228n.
Marsi, M.A. de', → Epicuro
Medici, Lorenzo (il Magnifico) de' 15.
Meertens, P.J., 259n, 354n, 355.
Meietti, 87n.
Meijer, L., 399n, 494n.
Ménage, G., (= E. Menagio), 253n, 494n.
Menagio, E., → G. Ménage.
Merbach, 8n, 122.
Métel, A. le, 392.
Mey, J. de, 259n.
Mey, J. [van] de, 259n.
Minderaa, P., 355n.
Moes, E.W., 382n, 383n.
Molière, J.B., 392, 393.
Moltzer, H.E., 129n.
Montfleury (= A. Jacob), 391n, 392.
Moschus, 11, 471n.
Mostaert → Mostert, D.,
Mostart → Mostert, D.,
Mostert, D., 260, 261n, 264, 283.

Muller, J.G./H., 122.
Muratori, L., 97.

Neck, J.C. van, 388n.
Neck, L. van, 312, 388.
Neck, W. van, 382, 388.
Neri, N., 82n, 119n, 120n.
Nicolini, F., 106n.
Noot, J. van der, 272n.
de Nores, G., (= G. Denores), 32, 34, 86-88, 89, 90, 93, 94, 99.
Nottelmans, A., 132.
Nulli, S.A., 77n.

Ogier, W., 342.
Olschki, L., 34n, 117n, 120n, 121n, 122, 124n, 341, 342.
Ongaro, A., 15n, 30.
Opstelten, J.C., 102n.
Ormarod, H.A., 145n.
Ovens, J.C., 382-384, 387.
Ovidius, 31n, 39, 51n, 57n, 159n, 291, 438.

Paap, W., 211n.
Paquot, J.N., 392.
Pasquazi, S., 86n.
Paul, Fab., 313.
Paulilli, 222.
Pauly-Wissowa, 44n.
Pausanias, 34n, 45n, 89, 144, 145n, 256n.
Pecquet, J.H., 118.
Peele, G., 222.
Pellegrin, Chev. S.J. de, 117.
Pels, A., 408.
Perella, N.J., 102-109, 494.
Peri, J., 212n.
Perrin, B., 166n.
Pescetti, O., 89n, 96, 97.
Petersen, D., 457.
Petrarca, F., 12, 14, 15, 76, 77, 100.
Peys, A., 123, 390-417, 489, 492, 493.
Philips, J.C., 419n.
Philips II van Spanje, 40.
Pisones, 83.
Plato, 83, 84, 86, 87, 314.
Plautus, 34n, 87, 93, 94.
Plinius, 317.
Pluimer, J., 393n, 394n.
Plutarchus, 165, 166n.
Poliziano, A., 15-17.
Pope, A., 494n.
Potifar, 355.

Potter Lz., David de, 8n, 44, 47, 50, 60, 63, 64, 66, 70, 73, 114n, 123, 238n, 244, 246, 287, 288, 304n, 309, 310-339, 341, 346, 352-354, 362n, 363n, 364n, 365n, 385, 388, 389, 391, 392, 409-416, 421, 428, 429, 443, 446, 489, 491, 492.
Potter, L. de, 310.
Prins, W., 419n.
Prinsen, M.M., 330, 457, 466, 467n.
Puttenham, G., 24n.

Quinault, Ph., 464, 493.

Rabus, P., 330,331, 334, 335.
Ramler, K.W., 122.
Rapin, R., (= R. Rapinus), 494n.
Ravenstein, J., 476n.
Ravesteyn, N. van, 287, 312, 315, 333, 388n.
Regnier Desmarais, Abbé Fr. S., 118.
Rembrandt, 382.
Reusch, Fr. H., 363n.
Rhinthon, 24.
Rinuccini, O., 212n.
Ristine, F.H., 24n, 34n, 82n, 89n, 91n.
Rodenburgh, A., 130-134, 136, 138-141, 151, 215, 217-222.
Rodenburgh geb. Nottelmans, A., → Nottelmans, A.
Rodenburgh Jr., H., 221n.
Rodenburgh, P., 131.
Rodenburgh, Th., 3, 4, 123, 129-226, 231, 238n, 239n, 251, 255, 372, 373, 391, 399, 447, 490.
Roever, N. de, 192n.
Rombauts, E., 253n, 341, 342, 344n, 355n, 356, 393n.
Ronsard, P. de, 272n.
Rose, J., 211n.
Rossi, G.V. → Eritreo, G.N.,
Rossi, V., 2, 7n, 12n, 31n, 32n, 34n, 35n, 36, 40n, 82, 87n, 97n, 99n, 114, 117n, 119n, 124n, 222n, 257n, 475n, 476n.
Rousset, J., 110.
Roussin, J., 228.
Ruerlo, C. van, 311.
Rushton Fairclough, H., 23n, 156n.
Ryn, Gr. J. van, 388n.
Salviati, L., 86, 94n.
Samyn, J., 366n.
Sanctis, F., de 110n.
Sannazaro, J., 14, 17, 25, 26, 89.
Savio, G., 96, 97n.
Schack, A.F. von, 118n.

Schaik, C.J.J. van, 393n, 420n, 424n.
Schanz, M., 11n.
Scheffner, J.G., 122.
Schim, H., 420-423, 425.
Schlegel, A.W. von, 7n, 122, 123n.
Schönfeld, M., 366n.
Schotel, G.D.J., 230n.
Schuermans, L.W., 366n, 367n.
Secco, N., 490n.
Seneca, 166n, 229n, 350.
Settle, E., 119.
Shakespeare, W., 107.
Sidney, Ph., 131n, 208, 234n.
Silva Rosa, J.S. da, 118n.
Silviani, G., 106n.
Simeone, W.E., 119n, 371n.
Simpson, J.G., 111n, 116n, 394n.
Smallegange, M., 493.
Smit, J., 419.
Smit, W.A.P., 32n, 134n, 136n, 150n, 157n, 158n, 212n, 222n, 226n, 260n, 261n, 272n, 312, 313, 351n, 380n, 391, 395, 398, 428n, 448, 450n, 452n, 453-455.
Smout, H., 365n.
Snell, B., 13n, 14n.
Snellaert, F.A., 253n, 342, 345n, 371n.
Sofokles, 64n, 93.
Solis, 118.
Sophron, 9, 10.
Sozzi, B.T., 30n.
Spagnuoli (= B. Mantovano), 14.
Speroni, Sp., 31, 32, 81.
Spiegel, H.L., 224.
Spinoza, B. de, 334.
Staton, W.F., 119n, 371n.
Stécher, J., 342, 343n.
Steenbeek, J.W., 385n.
Sterck, J.F.M., 142n, 261n, 390n.
Stiefel, A.L., 35n.
Stockum Jr., W.P. van, 227n.
Stoett, F.A., 171n, 224n, 448, 449n.
Stuart, Maria, 135n.
Suarez, Chr., 118.
Suarez Piaciano de Figueroa, Cr., 118.
Summo, F., 89, 96, 97.
Swaen, M. de, 356.

Taccone, 12.
Tacitus, 470n.
Talander → A. Bohse
Talentoni, G., 39n, 40n.
Tansillo, L., 13, 22.

Tasso, B., 27n.
Tasso, T., 1, 11n, 18, 27-33, 42n, 43n, 68, 76, 78, 81, 88, 100, 101, 107, 109, 111, 148, 165, 222, 253, 254, 272n, 376, 394, 422, 424, 426, 453-457, 462, 464n, 465-473, 490.
Tebaldeo, A., 12.
Teirlinck, I., 271n, 366, 367.
Teppati, Bl., 117.
Terentius, 39n, 96n, 165, 166n, 465.
Terhorst, I.G., 230.
Theocritus, 9-11, 13, 14, 50n, 100, 166n.
Thieme-Becker, 289n, (290n).
Thijssen-Schouten, C.L., 311, 315, 333, 334, 425n.
Thornley, G., 18n.
Timmers, J.J.M., 386n.
Toffanin, G., 31n, 109n.
Torches, Abbé de, 117, 378, 475.
Tortoreto, A., 28n, 426n, 439n, 471n, 472.
Tricht, H.W. van, 260n, 261n, 452n.
Tuerlinckx, J.F., 366n.

Ulivi, F., 108.
Urfé, H.d', 490n, 491.

Vandelli, G., 78n.
Vandenbussche, L., 137n.
Vechters, J. (= J. Victorijn), 260, 261, 264, 283.
Veen, P.A.F. van, 271n.
Veenstra, F., 102n.
Veer, F. van 't, 228n.
Vega Carpio, Lope F. de, 342.
Vendramin, Fr., 87n.
Verardi, (gebroeders), 34n.
Verdenius, A.A., 449.
Vergilius, 11, 13, 14, 19, 24, 29n, 32, 47n, 48n, 51n, 59, 77, 100, 149n, 165, 173n, 234n, 261n, 314, 315, 343, 348, 382, 383, 455, 485n.
Veri, F., 8.
Verkuyl, P.E.L., 290n.
Vermeer, W., 272n.
Vermeeren, P.J.H., 478n.
Vervliet, J.B., 366n.
Verwey, A., 292.
Vicente, Gil, 34n.
Victorijn, J., → Vechters J.,
Villani, N., (= Messer Fagiano), 40n, 90.
Viotta, H., 457n.
Votaire, 17n.
Vondel, (J. van den), 1, 4, 133, 150, 156n, 159n, 226, 259, 260, 261n,

262, 283, 291, 292, 302, 337, 351n, 356, 421, 438, 446-448, 452, 465.
Vooys, C.G.N. de, 345, 346.
Vos, M. de, 220.
Vossius, G., 452, 455.
Vrancx, S., 123, 252-254.

Warners, J.D.P., 391n, 465n.
Weinberg, B., 31n, 40n, 81n, 82, 88n, 94n.
Weisse, Chr. F., 122.
Wellekens, J.B., 330, 391, 392, 465n.
Weynen, A.A., 224n.
Whitfield, J.H., 119n.
Wieland, Chr., 122.
Wijngaards, N., 491n.
Wijnman, H.F., 261n.
Wijsman, E.F., 20n, 75, 450n, 466.
Wille, J., 141n.
Willems, J.F., 393n, 394n, 458n.
Wilson, Th., 208.
Winkel, J. te, 133n, 142n, 230n, 253n, 341, 380, 381, 382n, 384, 387, 389, 390, 393n, 394n, 419n, 420n, 421, 422n, 425n, 456n, 466n, 474n.
Winther, J. V(alentini) (von), 120, 125.
Witsen Geysbeek, P.G., 258n, 342.
Witstein, S.F., 85n, 208n, 225n, 261n, 448n.
Wittenhorst, W.V. van, 291.
Wolsgrein, A., 311n, 332-334, 338, 339.
Worp, J.A., 131n, 132n, 137n, 142, 220n, 221n, 229n, 230n, 245n, 263n, 342, 399n, 394, 456n, 457, 481n, 482n, 490n.
Wybrands, C.N., 142n.

Yzermans, J., 253, 254, 342.

Zaalberg, C.A., 449n.
Zabarella J., 87n.
Zeeus, J., 420.
Zijderveld, A., 225n, 345, 346, 449n.
Zijderveld-Menalda, A.G., 225n, 346n.
Zuccolo, L., 97.
Zuidema, W., 132, 139, 142, 162, 185, 223.
Zwaan, F.L., 132n, 169n, 202n.

Titels

(Met uitzondering van de vertalingen en bewerkingen van PF die eenvoudig te vinden zijn m.b.v. Dl. I, Hfdst. IV en Bijlage I, via Personen-index)

Abraham de aartsvader [A. Hoogvliet], 420.
Achilles [B. Huydecoper], 420.
Achilles ende Polyxena, [P.C. Hooft], 197n.

Adelheide [C. Hoofman], 448, 453n, 464-474, 492, 493.
Adone [G.B. Marino], 107n.
Aeneis [Vergilius], 32, 337, 342, 343, 348, 377, 383, 485n.
Alceo (= Aminta bagnato) [A. Ongaro], 15n, 30.
Alexander (Treur-bly-eynde-Spel van) [Th. Rodenburgh], 130n.
Altile [G.B. Giraldi Cinthio], 91n.
Amadigi [B. Tasso], 27n.
Amadis de Gaula, 119, 148.
Amaranta [G.B. Casalio], 13, 22.
Amarillis [A. Alewyn], 448, 456-464, 492, 493.
Ameto [G. Boccaccio], 14.
Aminta [T. Tasso], 1, 11n, 22, 27-33, 42n, 43n, 68, 76, 78, 100, 101, 109, 110, 111, 122n, 148, 151n, 165, 222, 253, 254, 318, 330, 391, 392, 422n, 423, 424, 426, 439, 453-457, 462, 464n, 465, 467-472, 474, 490, 492-494.
Aminta bagnato → Alceo.
Amintas [K. Boon v. Engelant], 419n, 439.
Aminto en Silvia [S. Vrancx], 253, 254.
Amphitruo [Plautus], 34n, 87.
Amstels Eglentier [Th. Rodenburgh], 129n, 130n.
Andria [Plautus], 94.
(L')Annibale in Capua [N. Bere(n)-gan(i)], 290.
Anthologia graeca, 15.
Apologia... [L.d'Eredia], 90.
Apologia... [G. de Nores], 88n.
Apologia... [G. Savio], 96.
Arcadia [J. Sannazaro], 17, 18, 19, 89n.
Arcadia (The Countess of Pembroke's) [Ph. Sidney], 131n, 234n.
Aretusa [A. Lollio], 26, 27, 33.

Ariadne [P.C. Hooft], 197n, 230n.
Arraignment of Paris [G. Peele], 222.
(Ars) Poetica [Aristoteles], 83, 85, 91, 93, 98, 99.
(Ars) Poetica [Horatius], 83, 84.
(The) Art of English Poesy [G. Puttenham], 24n.
(The) Arte of Rhetorique [Th. Wilson], 208.
(l') Astrée [H. d'Urfé], 490n, 491.

Batavierse Vryagie-spel [Th. Rodenburgh], 130.
Bedroogen Grysaard, 396.
Beerezang [K. Boon v. Engelant], 421.
Blinden-Minnaer van Smirne [J.H. Krul], 490n.
(De) Boekzaal van Europe, 330, 331, 334.
(Het) Bosken [J. van der Noot], 272n.
Bucolica → Eclogae [Vergilius]

Cadmus et Hermione [Ph. Quinault], 493n.
Canace [Sp. Speroni], 31, 81.
Casandra [Th. Rodenburgh], 130n.
Catalogue Soleinne, 117.
Cecaria [Epicuro], 25.
Cefalo [N. da Correggio], 16, 17.
Celion en Belinde [J.H. Krul], 490n.
(Il) Compendio [B. Guarini], 8, 25, 31n, 32, 34, 41n, 83n, 85, 91n, 92n, 93n, 94n, 97n, 99, 100, 445n.
(Den) Coninck van Napels [R. van Engelen], 341, 342, 344, 345, 377n.
Considerationi di Messer Fagiano [N. Villani], 40n.
Considerationi sopra il P.F. [G.P. Malacreta], 40, 89.
Cosmos de Medicis [K. Boon v. Engelant], 420.
Cycloop [Theocritus], 10.
Cyclops [Euripides], 23, 93.

Daphnis & Chloe (= Dafnis en Chloë) [Longos], 18.
Defense of Poesie [Ph. Sidney], 208.
Deutsches Anonymen-Lexikon [Holzmann-Bohatta], 122.
Dictionnaire... [C. Barbier], 117.
Dido [K. Boon v. Engelant], 420.
Difesa del P.F. [O. Pescetti], 96.
Delle Differenze poetiche [T. Tasso] 88.
Discorsi poetici [F. Summo], 89, 97n.
Discorso... [G. de Nores], 86-88.
Discours des trois unités... [P. Corneille], 399n, 408, 422n.
Disputatio... [P. Beni], 90.
(Divina) Commedia [Dante Alighieri], 14, 76, 78, 81, 100.
Don Juan [J.B. Molière], 393.
Dorinda [K. Boon v. Engelant], 417, 418-446, 475.
(I) Due Pellegrini [L. Tansillo], 13, 22.

Eclogae etc. [R. Rapin], 494n.
Eclogae (= Bucolica) [Vergilius], 11, 13, 24, 29, 32, 47n, 48n, 59n, 77, 100, 149, 165, 173n, 234n, 314, 315, 382, 455.

Eclogae piscatoriae [Sannazaro], 89n.
Eenighe uytghelezene Spreuken uyt Seneca [G. vander Eembd], 229.
Eewspel [K. Boon v. Engelant], 419n.
Egle [G.B. Giraldi Cinthio], 22, 23, 25, 31.
Eglentiers nieuwe-jaers gift... [Th. Rodenburgh], 162n.
Eglentiers Poëtens Borst-weringh [Th. Rodenburgh], 130n, 131n, 207.
Ἔρως δρᾱπέτης [Moschus], 11, 471n.
Ethica [B. de Spinoza], 334.
Euridice [O. Rinuccini], 212n.

Fabulae Atellanae (= Attelanen), 24.
(La) Femme Juge... → (De) Vrouw Rechter.
Fernandus Servatus [gebr. Verardi], 34n.
Filli di Sciro [G. Bonarelli], 151n, 468.

Gebruik en misbruik des tooneels [A. Pels], 408.
Gedichten [K. Boon v. Engelant], 420.
Geeraerdt van Velsen [P.C. Hooft], 150, 230n.
Gentilhomme Bourgeois [J.B. Molière], 394n.
Georgica/-on [Vergilius], 51n.
Gerusalemme Liberata [T. Tasso], 18, 29n, 32, 81, 88, 394.
Geslacht-Boom... [incl. Mengeldichten], [J. Blasius], 381n, 382n, 385n.
Giuditio delle comedie di Terentio [L. Castelvetro], 39.
Giuditio di Paride [Paulilli], 222.
Granida [P.C. Hooft], 1, 4, 158, 166, 170, 171, 185, 197n, 222, 225, 226, 239, 447-452, 475, 490.

Grazien [Chr. Wieland], 122.
(Den) Grooten Belisarius [Cl. de Grieck], 344n.

Haegse Mercurius [H. Doedyns], 458n.
Haarlemsche Belegeringhs Treur-bly-eynde-Spel [G. vander Eembd], 229, 230.
Haat en Nyd, 396.
Hannibal... [H. Bloemaert], 290.
Harders Spel (1) [A. Alewyn], 456n.
Harders Spel (2) [A. Alewyn], 456n.
Hart-Spieghel [H.L. Spiegel], 224.
(De) hatelijke liefde... [A. Peys], 392, 394.
Heautontimorumenos [Terentius], 166n.
Hecyra [Terentius], 96n.
Heidensche grootmoedigheden [K. Boon v. Engelant], 420.
Ἑλλάδος περιήγησις [Pausanias], 34n, 89n.
Hellevaert van Rodomond [J.H. Krul], 491n.
Hercules Furens [Seneca], 350.
Herderse gelogie [S. Vrancx], 253.
Herodes Infanticida [D.Heinsius], 261.
Heroides [Ovidius], 31n, 159n.
Hierusalem Verwoest [Vondel], 351n.
Hippolytus [Seneca], 166n.
Hippolytus [Vondel], 351n.
Hymme aan Artemis [Callimachus], 148n.

(La) Idropica [B. Guarini], 151n.
Idylle(n) [Theocritus], 10, 11, 13, 14n, 50n, 166n.
Ilias [Homerus], 77.
Inferno (Div. Comm. I) [Dante Alighieri], 78.
(Gli) Inganni [N. Secco], 490n.
(El) Ingenioso Hidalgo Don Quixote... [Cervantes], 118.
Inleiding tot een Batavische Arcadia [J. van Heemskerck], 249.

Job [K. Boon v. Engelant], 420.
Joseph in Egypten [Vondel], 260.

Karel [K. Boon van Engelant], 420.
Keyser Otto den derden... [Th. Rodenburgh], 130.
Klucht van de Gemaeckte Rouw [A. Peys], 391n.
Korenbloemen [C. Huygens], 478, 482n, 483.
Korte inhoud van... [A. Peys], 393.

Leeuwendalers [Vondel], 1, 4, 226, 260, 291, 292, 351, 447, 452-456, 465, 490.
Leiden verlost [K. Boon v. Engelant], 419n.
Lettera... [G.B. Giraldi Cinthio], 22n.
Lettione... [G. Talentoni], 39n.
Liefde van Jupiter en Semele [A. Peys], 394.
Lievenden Frederick [G. vander Eembd], 229, 231.
Ligurino [N. degli Angeli], 30.
Lucifer [Vondel], 351n.

Mayde's Metamorphosis, 222.
Memorie ïstoriche... [C. Barotti], 124n.
Metamorphoses [Ovidius], 39, 51n, 57n, 438.
Mirra [K. Boon v. Engelant], 419n, 420.
Mirtillus (K. Boon v. Engelant], 425n, 439.
Mirzia [Epicuro = M.A. de' Marsi], 25, 26, 33.

(De) Naagelaatene Gedichten... [E. Koolaart-Hoofman], 465n.
Nassausche Perseus [J. Duym], 133.
Naauwkeurig Onderwijs etc. [L. Meijer], 494n.
Nederduytsche Digtkonde [M. de Swaen], 356.
Nederduytschen Helicon etc., 133n.
Nederduytse Secretaris [D. Mostert], 260, 261n.

Odyssee [Homerus], 93.
Oedipus (Tirannos) [Sofocles]. 93.
(Dell') onore... [O. Pescetti], 97n.
Opere varie critiche [L. Castelvetro], 39.
Orbecche [G.B. (Giraldi) Cinthio], 39n.
Orfeo [Poliziano], 16, 17.
Orlando Furioso [L. Ariosto], 18, 27, 32, 81, 491n.
Oskische Spelen, 24n.
Otia [C. Huygens], 263n, 279, 305n, 476-488.
Oude Vlaemsche Liederen [ed. J.F. Willems], 458n.

Papinianus... [C. Hoofman], 465n.
Pan en Syringa [J. Yzermans], 253.
Parallel of Poetry and Painting [J. Dryden], 494n.
Pascha [J.v.d. Vondel], 133, 351n.
Pastorael Bly-Eyndig Spel etc. [J.H. Krul], 490n.
Pastorale van Euresteus [J. Yzermans], 253.
Pastorale van Grisella [J. Yzermans], 253.
Pekelharings bedriegeryen, 396.
Pentimento Amoroso [L. Groto], 30, 222.
(Della) Poesia rappresentativa [A. Ingegneri], 95.
Poetische Uebersetzungen und Gedichte [H. Assmann von Abschatz, 121.
Politica [Aristoteles], 91, 99n.
(Del) Primo Infarinato [O. Pescetti], 97n.
Proverbi italiani... [O. Pescetti], 97n.
Pyaf [S. Vrancx], 254n.

(The) Queen's Arcadia [S. Daniel], 82n.

Reinout in't Betoverd Hof [A. Peys], 393, 394n.
(De) Republica [J. Bodin], 120n.
Rhinthonica (= Siciliaanse vrolijke tragedies) [Rhinthon], 24.
Rime scelti [B. Guarini], 151n.
Rinaldo [T. Tasso], 18, 33.
Risposta... [P. Beni], 90, 95-96.
Rodomont en Isabella [Th. Rodenburgh], 157n.
Romilius en Pelagia [J.H. Krul], 490.
Rosette en Granpeer [S. Vrancx], 254n.

(Il) Sacrificio [A. de Beccari], 13, 26, 31, 32, 33.
Salomon [Vondel], 351n.
Satirae → Sermones [Horatius].
Satirs vergelding [S. Vrancx], 253.
(Il) Segretario etc. [B. Guarini], 261n.
Self-Stryt... [J. Cats], 354-358.
Sermones (= Satirae) [Horatius], 23, 482n.
Sfortunato [A. Argenti], 27, 33, 450n.
Sigismund en Manuella [Th. Rodenburgh], 130n.
Sofompaneas (Huigh de Groots Josef of) [Vondel], 260.
Sophonisba [G. vander Eembd], 229, 230.
‘spel van Amintia’ [S. Vrancx?], 253.
Spel van 't recht ghebruyck... [J. Celosse], 133.
(Een) Spiegelboeck... [J. Duym], 133.
Sylvae [J. Dryden], 494n.
Sylvie [J. Mairet], 351n.

Thalysia [Theocritus], 10.
(Het) Theatre [J. van der Noot], 272n
Thyrsis [Theocritus], 10.
Timon [K. Boon v. Engelant], 420.
Tirsi [B. Castiglione], 13.
(De) toveryen van Armida... [A. Peys], 393.

Traité sur la nature de l'eglogue [B. le B. de Fontenelle], 494n.
Trionfo di Bacco e d'Arianna [Lorenzo il Magnifico de' Medici], 15n.
Triumph-Ghedicht... [G. vander Eembd], 229, 233.
Triumphus Cupidinis [J. Yzermans], 253n.
(Anna Rodenburghs) Trouwen Batavier [Th. Rodenburgh], 3, 4, 129-226, 231, 251, 255, 399.

Veinzende Torquatus, [G. Brandt], 392n.
Verati → Verato.
(Il) Verato (I) [B. Guarini], 34, 90-94, 97, 99.
(Il) Verato Secondo [B. Guarini], 34, 94-95, 97, 99.
Verhandeling van het Herderdicht [J.B. Wellekens], 391.
(Het) Verweirde Sothuys... [H.F. vanden Brant], 393n.
(P.) Virgilius Maro. Verduijtst [R.v. Engelen], 341-345.
Vitae [Plutarchus], 166n.
Volpone [B, Jonson], 82n.
(De) Vrouw Rechter... (= La Femme Juge...) [A. Peys], 391n, 392.

Zede en Harpgezangen [A. Alewyn], 456.